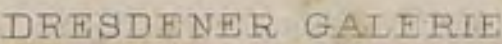
Deutschlands Kunstschätze

Novellistischer Theil.



DRESDENER GALERIE

TIZIAN pinxt W. FRENCH sc.

DER ZINSGROSCHEN. THE TRIBUTE MONEY.

DEUTSCHLANDS

KUNSTSCHÄTZE,

EINE SAMMLUNG DER HERVORRAGENDSTEN BILDER

DER

BERLINER, DRESDNER, MÜNCHNER, WIENER, CASSELER UND BRAUNSCHWEIGER

GALERIEN,

MIT ERLÄUTERNDEM TEXT VON ADOLPH GÖRLING

UND

EINE REIHE VON PORTRAITS DER BEDEUTENDSTEN MEISTER

MIT BIOGRAPHISCHEN NOTIZEN

VON

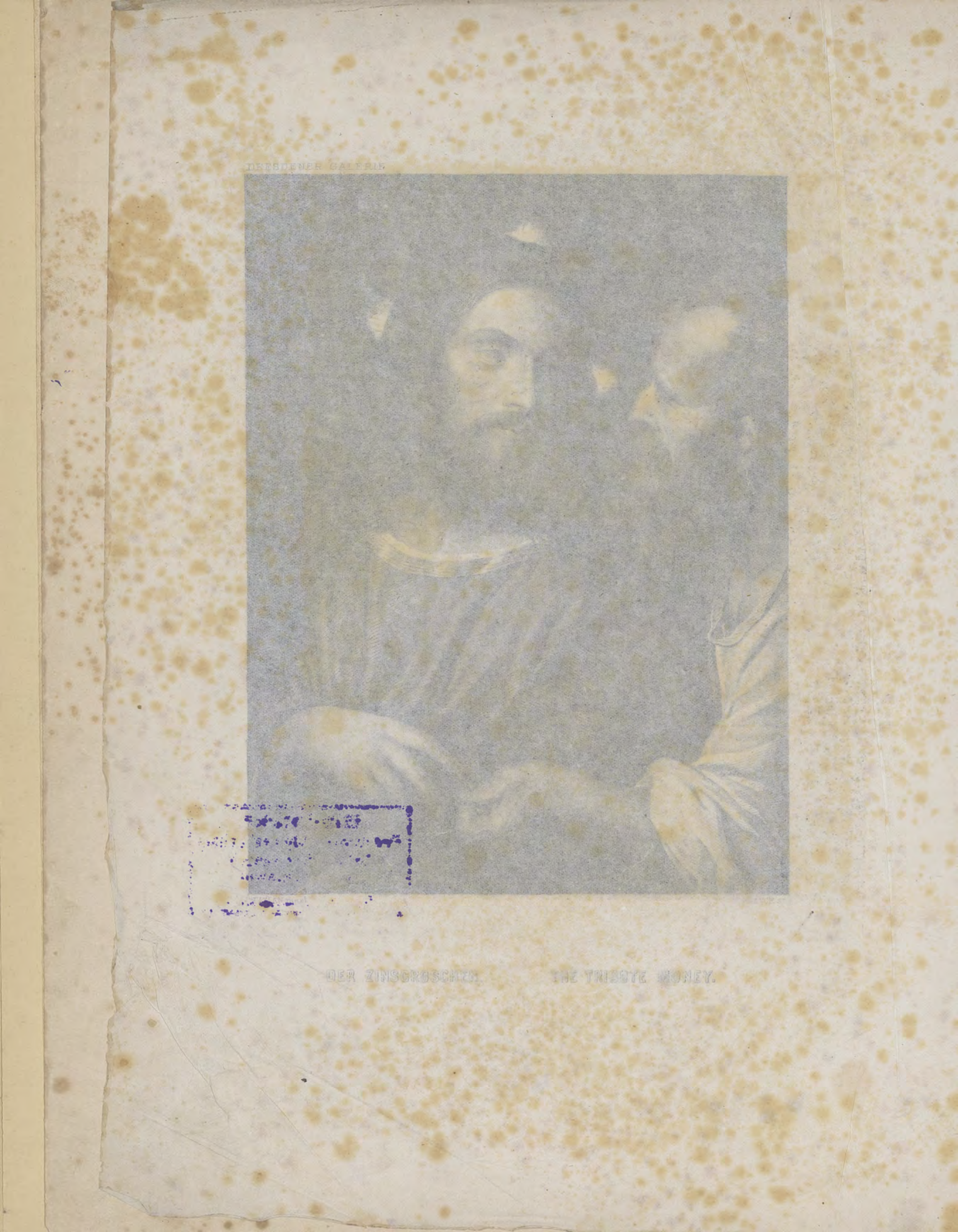
ALFRED WOLTMANN UND BRUNO MEYER.

II. BAND.

LEIPZIG

VERLAG VON A. H. PAYNE

1871.



DER ZINSGROSCHEN. THE TRIBUTE MONEY.

Skarby sztuki w Niemczech.

DEUTSCHLANDS

KUNSTSCHÄTZE,

EINE SAMMLUNG DER HERVORRAGENDSTEN BILDER

DER

BERLINER, DRESDNER, MÜNCHNER, WIENER, CASSELER UND BRAUNSCHWEIGER

GALERIEN,

MIT ERLÄUTERNDEM TEXT VON ADOLPH GÖRLING

UND

EINE REIHE VON PORTRAITS DER BEDEUTENDSTEN MEISTER

MIT BIOGRAPHISCHEN NOTIZEN

VON

ALFRED WOLTMANN UND BRUNO MEYER.

część II

II. BAND.

LEIPZIG.
VERLAG VON A. H. PAYNE.
1871.

Inhalt des zweiten Bandes.

Novellistischer Text.

Verzeichniß der Stahlstiche im zweiten Bande.

Instructionen für das Binden des zweiten Bandes.

Die Ordnung, in der der zweite Band dieses Werkes gebunden wird, ist folgende:

Vornan, mit dem Rücken nach dem Einbande, kommt „Der Zinsgroschen" von Tizian (Heft 35). Dann folgt der in Heft 40 enthaltene Gesammttitel sowie der ebenda gegebene Specialtitel und das in diesem Hefte mitgetheilte Inhaltsverzeichniß für den novellistischen Theil des zweiten Bandes.

Ferner:

Stahlstich: Die Rechtsverhandlung, von Ch. Pandiß Heft 21
Text: Seite 1—4.
Stahlstiche: Satans Sturz, von L. Giordano . . . . . „ 21
Adriaen van Ostade in seiner Werkstatt, von A. v. Ostade . . . . „ 34
Des Malers Mutter, von A. v. Ostade „ 17
(Aus den Heften 1=20. Band I übrig.)
Eine Dorfschänke, von A. v. Ostade . . . „ 40
Die Barbierstube, von Brouwer . . . . „ 22
Ein Volksfest, von P. v. Laer . . . . . . „ 41
Text: Seite 5—24.
Stahlstiche: Maria Mancini, von P. Mignard . . . . „ 32
Christus gekrönt, von Guercino . . . . . „ 33
Potiphar's Weib, von C. Cignani . . . „ 29
Magdalena, von M. A. Franceschini . . „ 29
Die Geburt Christi, von N. Poussin . . „ 35
Landschaft, von Claude Lorrain . . . . . „ 24
Text: Seite 25—45.
Stahlstiche: Petrus im Kerker, von G. Honthorst . . . „ 24
Fête champêtre, von N. Lancret . . . . „ 20
(Aus den Heften 1=20. Band I übrig.)
Der Abend, von J. Both . . . . „ 25
Gebirgslandschaft, von A. v. Everdingen „ 19
(Aus den Heften 1=20. Band I übrig.)
Das Kloster, von J. v. Ruisdael . . . . „ 33
Danaë, von Tizian . . . . „ 16
(Aus den Heften 1=20. Band I übrig.)
Die Darstellung im Tempel, von C. Caliari „ 29
Text: Seite 46—59.
Stahlstiche: Die Jungfrau im Grünen, von Raphael Santi . . . . „ 36
Jacob's Traum, von Ferd. Bol . . . . „ 39
Der Rabbiner, von G. Flinck . . . . . „ 25
Anna und Maria, von G. Flinck . . . . „ 24
Die Tochter des Herodias, von B. Luini „ 22
Text: Seite 60—78.
Stahlstiche: Das Blindekuhspiel, von D. Chodowiecki „ 27
Die heilige Margaretha, von G. Romano „ 30
Der Marktschreier, von G. Dow . . . . „ 36
Die Abendunterhaltung, von G. Dow . „ 39
Stahlstiche: Frans van Mieris, von Fr. v. Mieris Heft 41
Die Brüder, von C. L. Vogel . . . . . . „ 73
Text: Seite 79—96.
Stahlstiche: Venus und Adonis, von Ann. Caracci . „ 30
Der Geflügelhändler, von G. Metsu . . „ 31
Der Wildprethändler, von G. Metsu . . „ 26
Der Tabakraucher, von G. Metsu . . . . „ 33
Die Köchin, von G. Metsu . . . . „ 26
Die Clavierspielerin, von Casp. Netscher „ 39
Hirt und Schäferin, von Casp. Netscher „ 37
Die Küche, von Casp. Netscher . . . . . „ 32
Text: Seite 97—113.
Stahlstiche: Die Spitzenklöpplerin, von P. v. Slingelandt . . . . „ 32
Die heilige Maria, von Guido Reni . . „ 31
David und Bathseba, von B. Strozzi . . „ 27
Der Schiffbruch, von Salvator Rosa . . „ 40
Das Reitergefecht, von Ph. Wouverman „ 36
Der Pferdestall, von Ph. Wouverman . „ 28
Text: Seite 114—126.
Stahlstiche: Die klugen und thörichten Jungfrauen, von G. Schalken . . . . „ 34
Der Angler, von G. Schalken . . . . . . „ 27
Der zurückgewiesene Antrag, von J. Verkolje „ 40
Abraham und Hagar, von Adr. van Werff „ 23
Das Concert, von D. Teniers d. J. . . „ 23
Maximilian I., von P. P. Rubens . . . „ 50
Text: Seite 127—148.
Stahlstiche: Petrus und Paulus, von P. P. Rubens „ 25
Die Auferweckung des Lazarus, von P. P. Rubens . . . . „ 38
Die Löwenjagd, von P. P. Rubens . . . „ 35
La Pelisse, von P. P. Rubens . . . . . „ 34
Simson und Delila, von P. P. Rubens „ 38
Amor, von A. van Dyck . . . . „ 30
Prinz Ruprecht, von A. van Dyck . . . „ 37
Grablegung Christi, von A. van Dyck . „ 26

Hierauf folgt der in Heft 49 ausgegebene Specialtitel und das Inhaltsverzeichniß des biographischen Theiles und die Biographien mit Voranstellung der betreffenden Portraits. Das irrthümlich mit Voltari bezeichnete Portrait Ricciarelli's (Heft 45) ist zu verwerfen.

Die drei aus den Heften bis zum 40. einschließlich hiernach übrigbleibenden Stahlstiche

Cardinal Dezio Azzolino, von Velasquez (Heft 22),
Landschaft, von Jan Wynandts (Heft 31) und
Antonius von Padua, von Murillo (Heft 38)

sind aufzubewahren und werden im dritten Bande placirt.

DRESDENER GALERIE.



CHR. PAUDISS pinxt

A. H. PAYNE sc.

DIE RECHTSVERHANDLUNG. THE CONSULTATION.

Die Rechtsverhandlung.

Von **Christoph Paudiß.**

Es war im Sommer 1648 noch in den frühen Morgenstunden, da tönte schon die silberne Schelle des hochwürdigsten Herrn und Gebieters durch den prächtigen bischöflichen Palast zu Freising. Dies war das Zeichen, daß der Bischof seinen schönsten Pagen, Stellio Viccanelli, einen armen lombardischen Edelknaben, erwartete, welcher ihm vorlesen und seine Befehle an die übrige Dienerschaft abgeben mußte.

Stellio, im braunen Sammetwamms mit weißen Seidenpuffen, den zierlich gefalteten flandrischen Spitzenkragen um den blüthenweißen Hals, flog durch die langen, getäfelten Gänge in das Zimmer, welches die Zelle des Bischofs hieß. Dies war jedenfalls ein sehr bescheidener Name. Das Cabinet des Hochwürdigsten war wahrhaft prächtig. Die Wände waren von Meisterwerken der Malerei decorirt; ausländische Pflanzen strömten ihren Duft aus und zwischen den Blättern und Blüthen standen auf vergoldeten Sockeln von schwarzem Marmor Büsten und Miniaturstatuen berühmter Männer oder Copien von werthvollen antiken Sculpturen. Das Einzige, was auf die geistliche Würde des Gebieters hindeutete, war ein Bild, welches den Heiland zeigte, wie er die Wechsler und Krämer aus dem Tempel trieb. Dies Gemälde, gegenwärtig die Zierde des Altars im Freisinger Dome, war von Christoph Paudiß, dem Hofmaler des Bischofs. Vor diesem Bilde brannten zwei kurze, aber armdicke Kerzen und zwischen beiden stand ein sehr kleines, massivgoldenes Crucifix von spanischer Arbeit.

Clamor Chrysostomus Bernwardus, der Gebieter selbst, saß in einem großen, schwerverzierten Lehnstuhle, an dessen hoher Lehne oben über dem Haupte des Würdenträgers das bischöfliche Wappen, farbig gestickt, prangte.

Der Bischof war eine imponirende Gestalt; er mochte sechsundvierzig Jahre alt sein, war breitschulterig, wohlgebaut und hatte selbst jetzt im Sitzen eine ritterliche Haltung. Seine Hände waren vorzüglich schön und mit Ringen von St. Peter geschmückt. Der Ausdruck seines Gesichts von feiner, weißer Farbe war vornehm, fast stolz; jetzt, da er sein Käpplein tief in die Stirn geschoben, die dunklen Brauen gerunzelt und den Blick fest auf den Boden gerichtet hatte, finster und unzugänglich. Die Miene, womit er von Zeit zu Zeit seine delicate Hand auf sein seidenes Ordenskleid und gerade dahin legte, wo unter dem weißen Kreuze sein Herz schlug, bezeugte, ein inneres Weh habe sich seiner bemächtigt.

Stellio trat mit einer tiefen Verbeugung ein.

„Mein Sohn", sagte der Bischof, dem Kinde das glänzendschwarze Haar streichelnd, welches schon nach Klosterart verschnitten war, „ich habe eine schlimme Nacht gehabt; ich fühle mich ermattet und elend . . ."

„Ich werde den Doctor Reinhardus rufen!" erwiederte Stellio mit leuchtenden Augen, indeß er den Befehl zu errathen glaubte, noch ehe er von dem Herrn ausgesprochen war.

Der Bischof schüttelte den Kopf.

„Meinen Maler, den Meister Christoffler Paudiß, will ich sehen!" bemerkte Bernwardus.

Der Page verschwand.

Nach wenigen Minuten erschien der Künstler vor seinem Herrn und Freunde. Christoph Paudiß, ein Niedersachse von Geburt, war genau wie die alten Künstler Deutschlands in unseren Vorstellungen leben: eine schlanke, fast hagere Gestalt im schönen Mannesalter, mit hellbraunem Haar und blondröthlichem Bart; in dunkler, talarartiger Kleidung mit Pelz verbrämt; mit schöner, ernster, gedankenreicher Miene, die aber ein nicht geringes Selbstbewußtsein, einen lebendigen Künstlerstolz ausdrückte. Sein erster Blick fiel auf sein Gemälde und seine Augen erheiterten sich sichtlich. Christoph Paudiß grüßte den Bischof mit ehrerbietiger Vertraulichkeit.

Bernwardus lud ihn ein, sich zu setzen, und fing nach einer Pause sehr niedergeschlagen an:

„Meister, oft schon hat mich Deine Kunst ergötzt und mir meine schönen Stunden noch mehr verherrlicht. Jetzt bitte ich Dich selbst, mir eine der bittersten Stunden meines Lebens ertragen zu helfen."

Der Bischof sah bei diesen Worten so bekümmert aus, daß der Maler voll Unruhe aufstand und sich ihm näherte, indeß er seine Bereitwilligkeit aussprach, dem geliebten Herrn mit allen seinen Kräften zu dienen.

„Höre mich an", sagte der geistliche Würdenträger, „aber bewahre mein Geheimniß bis zum Tode. Ich bin von dunkler Herkunft; als ein Findelkind wurde ich im Hause des Freiherrn von Spiegelberg erzogen. Nicht für die Kutte, welche mich heute umschließt, war ich bestimmt. Ritterliche, adelige Uebungen füllten meine Jugendzeit aus. Aber als mein Körper Festigkeit und Ausbildung erlangt hatte, als ich in meinem Aeußern die unverkennbaren Merkmale der Erziehung eines Mannes von Stande zeigte, da überwies mir mein edler Pflegevater und Freund die weltlichen Wissenschaften als meinen künftigen Beruf, indeß er mich auf meine Talente und auf die Erfolge hinwies, die ich auf dieser Bahn zu erringen im Stande sei. Ich gehorchte mit Beschämung, denn ich sah nur zu wohl, daß der Freiherr mir nur deshalb diese Bahn vorzeichnete, weil eben meine unbekannte Herkunft ihm nicht erlaubte, mir eine meiner Erziehung gemäße Laufbahn in der Armee oder an einem der katholischen Höfe von Deutschland zu eröffnen. Ich ward, während die deutsche Jugend sammt Dänen, Schweden und Franzosen auf fast jedem Flecke des vaterländischen Bodens kämpfte und sich Lorbeeren erwarb, verurtheilt, in Prag, Bologna und Paris Juristerei zu studiren. Mein Fleiß hatte glänzenden Erfolg. Ich kam nach München und meine Kenntnisse eröffneten mir, was die Geburt mir versagt hatte: den Verkehr mit Fürsten und Großen; ich übernahm für den Kurfürsten in München diplomatische Unterhandlungen und bald meinte ich mich auf dem geradesten Wege zu finden, der endlich meinen Namen denjenigen der berühmten Staatsmänner anreihen sollte. Bald meinte ich hoch genug mich emporgeschwungen zu haben, um die Hand nach einem Kleinode auszustrecken, dessen Erlangung mir das höchste Ziel meines Lebens war, dem Alles andere nur als Mittel diente."

Der Bischof erhob sich in tiefer Bewegung, zog rasch und mit dem Anstande eines Kaisers seine Robe fester um die Taille und fuhr erst nach längerem Schweigen fort, während Paudiß in großer Aufregung der weiteren Eröffnung harrte.

„Der Freiherr besaß eine einzige Tochter, zugleich, weil die meisten seiner Besitzungen Weiberlehen waren, die Erbin seiner Güter, seines Ranges und Titels. Sie hieß Valentine. Mit ihr durchwandelte ich das Zauberland der Kindheit; sie war meine Liebe, so lange ich denken kann; sie flößte mir zu der Zeit, wenn die Geschlechter sich scheiden, nachdem sie sich erkannt haben, eine Leidenschaft ein, die nur der ihrigen für mich gleich kam. Dies unglückliche Verhältniß ward von uns, sobald wir uns unserer Liebe bewußt wurden, mit einem die Reize desselben erhöhenden, undurchdringlichen Schleier umgeben, so daß selbst der Freiherr nicht ahnte, wie hoch sein armer Schützling die Augen zu erheben gewagt. Nur dann erst wollte ich hervortreten, wenn ich, Rang und Ehre auf mein Haupt gehäuft, als vollgiltiger Mann vor den Freiherrn hintreten konnte. — Eben in dieser Zeit sollte Valentine an den bayrischen Kammerherrn von Dettenbach vermählt werden. Dieser Umstand entriß mir, dem Freiherrn gegenüber, das Geständniß meiner Liebe. Er verließ mich sprachlos, tief erschüttert. Zehn Minuten später gaben mir zwei Zeilen von ihm die Nachricht: daß ich der illegitime Sohn des Freiherrn, kein Fremder, sondern Valentinen durch die Bande des Bluts verbundem war. Er fügte hinzu, dies möge seiner Tochter, um die Ruhe ihrer Seele nicht auf ewig grausam zu zerstören, für immer ein Geheimniß bleiben. Ich ward krank, irrsinnig. Als ich erwachte, schützte ich Valentinen gegenüber ein in meiner Krankheit gegebenes Gelübde vor und ging in's Kloster. Die Geliebte ward endlich durch die Bitten ihres sterbenden Vaters vermocht, sich mit von Dettenbach zu vermählen. — Ihr Herz aber gehörte mir an, sonst, jetzt und immerdar. Dettenbach fiel in Böhmen für den Kaiser. Kaum war Valentine frei, als sie, obwohl zum gereiften Weibe geworden, mit jugendlicher Leidenschaft Alles aufbot, um mich meinen Banden ebenfalls zu entreißen. Ich hatte rasch meinen Weg gemacht; ich stehe nahe am Fuße vor Sanct Peters Sitz; dennoch bin ich schwach genug gewesen, Alles, Alles zu vergessen und ihren Bitten, gleich als wäre ich wieder irrsinnig, Gehör zu geben. — Valentine ist hier in Freising. Ich habe ihr zugesagt, in die Welt zurückzukehren, die Mitra fortzuschleudern und sollte ich drüber Protestant werden müssen. — Ich habe das unselige Geheimniß ihr nicht zu entdecken vermocht, noch mehr, ich habe gelobt, sie zu heirathen — und heute, heute noch sollte dies Verbrechen vollzogen werden. — Ich habe gekämpft, gebetet; jetzt aber bin ich wieder, obgleich im Herzen todt, ein Mann, ein Priester, ein Bischof geworden; aber dennoch bin ich zu schwach, Valentinen in's Auge zu sehen und selbst ihr den Todesstoß zu versetzen. — Meister Christoph, Dir habe ich diese traurige Pflicht auferlegt. Geh zu dem großen Gasthofe, nimm diesen Ring zur Beglaubigung und sage ihr, was Du hörtest und was Du siehst, daß ich wahnsinnig, gemordet sei . . . Alles was Du willst; aber daß ich kein Verbrecher, sondern Bischof zu Freising sein werde!“

Der geistliche Fürst zog, leichenblaß geworden, seinen Ring ab, gab ihm dem Maler, versuchte es vergebens, bei seinen letzten Worten sich eine entschlossene Haltung zu geben, ging aber dann, wankenden Trittes, rasch aus dem Cabinet.

Der ehrliche Maler setzte sich nach langem Sinnen zögernd in Bewegung, überdachte mit schwerem Herzen seine Botschaft und ging dann nach dem „großen Adler“. Die Diener wollten

ihn, versichernd, daß die Herrin höchst wichtig beschäftigt sei, abweisen. Er sagte aber: „Ich komme von dem hochwürdigsten Bischofe!“ und die Flügelthüren wurden sofort geöffnet.

Der Saal war leer. Langsam nur ging er zu einem Cabinet, von wo ihm die Stimme einer Dame erklang. Die Thür war halb geöffnet.

Er sah die edle Frau, im prächtigsten Costüme, mit Haube und Schleier angethan, das schöne blonde Haar reich mit Perlenschnuren und Diamanten geschmückt, an einem Tisch vor seinem Freunde Justus Eccerus, dem juristischen Rathe des Bischofs, sitzen welcher, das Schreibzeug vor sich, die Feder in der Hand, mit staunender, gespanntester Aufmerksamkeit ihre Eröffnung anhörte.

„Schreibt, Meister Ecceru s“, sagte Valentine, indeß ihr Blick schwärmerischer, das feine Colorit ihrer Wangen lebhafter wurde, Alles, was ich besitze, soll Eigenthum des Mannes sein, welchen ich heute heirathen werde . . .“

„Aber wer? gnädige Frau . . . dies ist nothwendig . . .“

„Ihr werdet's schon erfahren, Doctor! Meldet ferner dem Herrn Kurfürsten und der Majestät meines gnädigsten Kaisers, daß ich, eine reichsunmittelbare Freifrau, falls man Genehmigung meiner Heirath nicht verwillige, mich protestantisch machen und als Protestantin mich unter sächsische Oberhoheit stellen und auf dem Friedenscongreß in Münster und Osnabrück meine Rechte mir sichern werde.“

„Dies erschreckt mich mehr, als ich sagen kann!“ murmelte Eccerus. „Gnädige Frau, Sie bedürfen dergleichen Schritte nicht, wenn Sie nicht etwa einem Landesverräther und Geächteten sich vermählen wollen . . .“

„Höret, Doctor Justus . . .“, stockte Valentine . . . „Es ist Niemand anders, als Bernward, Bischof von Freising . . . Begreift Ihr jetzt?“

Christoph Paudiß wollte das Wort durch sein rasches Eintreten abschneiden; es war schon ausgesprochen. Eccerus stand bestürzt und gänzlich außer Fassung auf, ließ seine Papiere zurück, schlug die Hände in einander und entfernte sich schleunigst, um zu solchem Beginnen wenigstens nicht behülflich gewesen zu sein.

Der Maler trat Valentinen näher. Er blieb volle zwei Stunden in ihrem Cabinet. Als er sie verließ, war sie ohnmächtig.

Valentine reiste noch an demselben Tage ab, vermachte ihr Vermögen der Kirche, gab ihre Lehen ihren Anverwandten und dem Kaiser zurück und trat in ein Kloster der Ursulinerinnen in Inneröſterreich.

Bernwardus blieb lange für Jeden, außer für seine nächste Umgebung, unsichtbar. Dann ließ er Paudiß rufen.

„Du hast sie gesehen?“ fragte er düster.

„Ja, hochwürdigster Herr.“

„Male mir ihr Bild, damit ich noch einen Trost besitze.“

Paudiß malte die letzte Scene des Glückes der Welt, welche Valentinen beschieden war, diejenige, von welcher er Zeuge gewesen. Es zeigt eine edle Auffassung, ein Helldunkel, welches an seinen Lehrer, an Rembrandt erinnert, und eine Wahrheit der Darstellung, welche täuschend, aber darum doch nicht ängstlich gehalten ist.

BELVEDERE.



L. GIORDANO pinx.

WALTHER sc.

SATANS STURZ. SATAN'S OVERTHROW.

DRESDENER GALERIE.



A. v. OSTADE pinx.t W. FRENCH sc.

ADRIAN VAN OSTADE.

(IN SEINER WERKSTATT.) (IN HIS STUDY.)

MUSEUM IN BERLIN.



ADRIAN v. OSTADE pinx^t W. FRENCH SC.

DES MALERS MUTTER. OSTADES MOTHER.

Druck u. Verlag v. A. H. Payne, Leipzig u. Dresden.



ADR. v. OSTADE p[t] W. FRENCH sc.

EINE DORFSCHENKE. A VILLAGE ALE-HOUSE.

BROUWER pinx.t SCHRODER sc.

DIE BARBIERSTUBE. THE BARBER'S ROOM.

Editores Rolland & Semiond, Lisboa.

BELVEDERE.



P. VAN LAER p.t W. FRENCH sc.

EIN VOLKSFEST. A FESTIVAL.

Satan's Sturz.

Von **Luca Giordano.**

Die Toledostraße in Neapel besaß noch im siebzehnten Jahrhundert einen deutlich ausgeprägten kriegerischen Charakter. In der Nähe des Castells Sant Elmo erschienen die Paläste wie eine Reihe von gewappneten Kriegern, immer noch zu Schutz und Trutz bereit, obwohl die schlagfertigen spanischen und deutschen Geschlechter, welche einst den Grund dieser kleinen Festungen legten, zum größten Theil friedlichern Insassen Platz gemacht hatten. Ueber den Portalen konnte man eine ansehnliche Sammlung von in Stein gehauenen Wappen der berühmtesten spanischen Familien bewundern, welche hier die Herrschaft der Iberier mit dem Schwerte aufrecht erhalten hatten.

Eines der festesten dieser Steinhäuser lag fast unmittelbar unter Sant Elmo. Der Grundriß war quadratisch und besaß kaum mehr als vierzehn Ellen Seitenlänge. Gewaltig aber war der Palast in die Höhe gestreckt, einem der kolossalen Saracenenthürme nicht unähnlich, deren Trümmer noch lange an den Südküsten Siciliens dräuten, als das zu Räubern entartete Erobervolk die Insel nicht mehr mit größeren Heerestheilen zu betreten wagte. Dieser viereckige Trutzer, aus mächtigen Steinwürfeln aufgeführt, war fast völlig im Styl des Orients verziert. Das untere Geschoß war durchaus für die Vertheidigung eingerichtet, mit schmalen Dreischlitzen in den Mauern für die im Innern aufzustellenden Schützen versehen. Das Portal, tief in die Fronte eingesenkt und von Schießscharten rechts und links gedeckt, war mit dicken kurzen Pilastern ausgestattet, von denen aus sich der saracenische Hufeisenbogen emporschwang. Oben auf dem Bogen war ein kleinerer, ähnlich geformter, aus welchem die glänzende Mündung einer Bronzekanone hervorlugte. Im ersten Stock waren fünf Fensteröffnungen, oben mit den Kleeblattöffnungen versehen, seitwärts mit Pfeilern geschmückt. Im verjüngten Maße wiederholte sich diese Form noch zwei Mal, jedesmal durch Karniese isolirt; dann folgte oben ein zwanzig Fuß hoher Raum, durch die nur von Dreischlitzen zierlichster Art durchbrochene Mauer gebildet. Eine reiche Ornamentik, aus Stein gearbeitet, überdeckte den Thurm, wo sich nur eine Fläche darbot. — Blätterwerk, geometrische Figuren, netz- und schachbretartige Verschlingungen ohne eine andere Spur der Hindeutung auf animalisches Leben, als durch die in den verschiedensten Stellungen aufgefaßte Figur eines Krokodils Das Krokodil erschien oben auf der Zinne noch einmal, wo es von einem Ritter zu Roß mit der Lanze durchbohrt wurde. Zu diesem christlichen Sculpturwerke paßten die Johanniterkreuze, welche als Mauerklammern regelmäßig angebracht waren. Auf einem ritterlichen Turnierschilde über dem Portal sah man abermals ein Kreuz mit acht Spitzen und den Kopf eines Kro-

Jagd und sucht Euch ein geeignetes Modell . . . Ich versichere Euch, auf der Marina sitzen Fischermädchen und Blumenverkäuferinnen, die selbst Eures Anblickens würdig sind . . .“

„Don Juan“, sagte Ribera, tief herabgestimmt mit fast leisem Tone, „zu dieser Rosalia hat die Gräfin Teresina Rospigliosi mir gestanden . . . Sie ist eine der gefeiertsten Schönheiten Neapels . . .“

„Wahrhaftig!“ bemerkte der Prinz sehr gleichgiltig. — „Das ist der kleine zu lange Kopf auf den junonischen Schultern; das ist die theatralische Art des Augenaufschlags, das festgeklebte Lächeln, — Beides vortrefflich, wenn es gilt, ein ambraduftendes Sonett zu empfangen . . . Richtig, das ist Teresina mit ihrer kleinen Kunst, die gegen Pestdämonen aber wenig ausrichten dürfte . . .“

Der Fürst reichte dem Maler die Hand und setzte den Federhut auf.

„Ihr seht bekümmert aus“, sagte er mit einem Anfluge von Herzlichkeit. „Ihr glaubtet, den Sieg bei allen vier Zipfeln gefaßt zu haben und seht, daß am Abende des Schlachttages ganz unfehlbar ein neues Ringen beginnen muß . . . Das thut auch mir leid! Aber wißt, Meister, — wir reden hier ohne Zeugen — ich will Euch die Sache ein wenig erleichtern.“

Ribera horchte in höchster Spannung auf.

„Ihr solltet dies Bild zwei Mal, für Neapel und für Palermo machen. Wohlan, da der Januarius vortrefflich ist, so werden sich die Neapolitaner wenig um die Rosalia kümmern . . . Malt das Bild ein Mal für die hiesige Kathedrale und nehmt mit guter Bezahlung von mir fürlieb . . . Wenn ich Euch sagte, daß Ihr als Lohn für beide Bilder darauf rechnen könntet, von unserm erhabenen Monarchen in den Stand der Grafen dieses Königreiches erhoben zu werden, so müßt Ihr jetzt bedenken, daß ich nicht die Macht habe, für ein Bild Euch diese Gunst zuzuwenden . . .“

Der Maler war sehr bleich geworden — er sah jetzt wie zehn Jahre älter aus, als vorhin.

„Eure Hoheit“, antwortete er, seinen gelbseidenen, oben mit Spitzen besetzten Handschuh unbewußt zerzupfend, „den Palermitanern wird die wahre Rosalia nicht fehlen und Ihr werdet zwei Gemälde haben . . .“

„Meint Ihr, Don José?“ fragte Don Juan mit einem raschen Seitenblicke. „Wir werden sehen . . . Ihr bedürft nur eines genügenden Modells, auf daß sich der Spruch erfülle, den ich vorhin vor Eurem Hause gelesen habe: Hinc oder haec sperata victoria! Ich werde eine große Freude haben, Euch die Grafenkrone auf's Haupt zu setzen und als Stellvertreter meines allergnädigsten Monarchen Euch den Lehnseid ausschwören zu lassen . . . Gehabt Euch wohl, Meister. . .“

Der Maler geleitete den Prinzen Statthalter, den jugendlichen Helden Don Juan d'Austria, den natürlichen Sohn Kaiser Karl's V., die Stiegen hinab und flog dann, als hätte er die Pestfurien seines Bildes im Nacken, wieder zu seinem Atelier hinauf.

„Einfältiges, wahnsinniges, schändliches Bild!“ rief er mit knirschendem, halblauten Tone, indeß er den Stoßdegen zog und, zwei, drei Mal mit schmetterndem Fußtritte ausfallend, die Figur der heiligen Rosalia durchbohrte. „Die Grafenkrone, wo ist sie? Weg mit Dir, Du lächelndes Strohbündel mit den leeren Händen . . .“

„Um Maria und Joseph, Meister, was macht Ihr?“ rief eine bebende Stimme.

Ribera drehte sich keuchend um und starrte einen schlanken, durch sein fast mädchenhaft schönes

Gesicht und seinen lockigen Haarschmuck auffallenden Jüngling an, dessen mit Farbenklecksen reichlich versehener Ueberwurf ihn als einen Maler ankündigte.

„Fort mit Dir, Luca! Wer hat Dich gerufen, leichtfertiger Schurke? Weg, sage ich!"

„Nein, Don José, nein! Ihr habt mir befohlen, daß ich Euch nicht verlassen soll, wenn Ihr einen Zornanfall habt. Ihr seht aus, wie vor vierzehn Tagen, bei dem Anblicke der Tizian'schen Madonna mit den fünf jungen Mädchen ... Mäßigt Euch, sonst fallt Ihr wieder vor Zorn in Ohnmacht."

„Ich bin nicht zornig — ich ärgere mich; das ist Alles!" murmelte Don José, den Degen einsteckend. „Fünf Mädchen, von Tizian gemalt, und die Madonna in den Kauf*) und doch in dem halben Dutzend von Weibern keine Idee zu einer Santa Rosalia ..."

Der junge Maler zeigte auf die durchstochene Figur:

„Aber, Don José", sagte er fast zitternd, „das da ist eine große Sünde ... Das Bild einer Heiligen mit dem Degen zu zerstechen; dem Bilde einer heiligen Jungfrau, die im Himmel ist, weil sie der Erde Martern ertragen hat, muthwillig Marter anthun ..."

„Das ist keine Heilige, am allerwenigsten eine Sancta Rosalia ... Das ist gar nichts — Don Juan d'Austria kann es bezeugen."

„Es kann nur Unheil bringen, eine Heilige zu verunehren ...", flüsterte Luca.

„Wenn Du die wahrhafte Rosalia neben dem Sanct Jannarius stehen sehen wirst, so kannst Du ermessen, daß dieses Bildniß einer Meerkatze vernichtet werden mußte", sagte Ribera, sehr ernst geworden und sich andächtig bekreuzend, denn er war sehr fromm und so abergläubisch, wie ein geborener Calabrese ... „Mache dich auf die Jagd und suche mir das Modell zu einer heiligen Rosalia ... Du kennst alle schönen Mädchen auf der Marina und in Torre del Greco ... Wirf den Pinsel fort, — Du machst doch sonst nichts als unnütze Dinge ... Wie weit ist Dein Elieser und Rebekka gediehen ...?"

„Eben bin ich fertig geworden, was ich Euch anzuzeigen gedachte ...".

„Mit dem ganzen Bilde? Mit allen Ecken?"

„Ja, Don José!"

„Wunderbar und abscheulich zu gleicher Zeit!" rief Spagnoletto aus. „Zwanzig Quadratfuß Leinwand bei guter Zeichnung und guter Färbung in zwei Mal vierundzwanzig Stunden mit einem Bilde zu bedecken! Du bist in Wahrheit der Luca fa presto; aber so geschwind wie Du malst, so geschwind wirst Du Dein miraculöses Talent ruiniren ... Du schöpfst Sahne von der Oberfläche; genieße nachher die saure Milch!" —

„O, Don José", entgegnete Luca zuversichtlich, „wenn es wahr ist, daß meine Anlagen miraculös sind, so wird's später auch vielleicht ein Mirakel geben, um meine saure Milch wieder so süß zu machen, daß sie frische Sahne trägt!"

„Schweige, leichtsinniger Sohn des Unglücks! Kleide Dich an, nimm diesen Beutel mit Geld, damit Du etwas kaufen kannst, wenn Du es für nothwendig findest, eine der schönen Cittadinelle länger zu betrachten ..."

„O, Meister, die Blumenmädchen und die Fischerinnen freuen sich zu sehr, wenn ich sie

---

*) Das Bild befand sich laut Katalog des Museums von Madrid vom Jahre 1801 dortselbst.

bewundere, als daß sie daran denken sollten, auf meine Zechinen oder Doppien Jagd zu machen ... Hier, hier steckt eine Doppia, ich habs gleich gefühlt ..."

Er zeigte auf die Stelle der seidenen Börse, wo sich die Doublone befinden sollte.

„Knabe! Knabe!" sagte Ribera leise. „Wenn Du nicht so braven Herzens wärst, nicht so viel Licht und Leben im Kopfe und keinen solchen unvergleichlichen Terzstoß in der rechten Hand hättest — wie wollte ich Dich prügeln und durchbläuen ... Geh, geh! Suche mir eine Rosalia und ich fülle Dir Dein Barret mit Goldstücken ..."

Luca besann sich einige Minuten.

„Maëstro! Das ist überflüssige Mühe", sagte er endlich. „Und wenn ich mir das Gehirn ausdenke, so erinnere ich mich doch an kein Mädchen, das nur halbwegs eine Rosalia vorstellen könnte ... Wenn nicht in der hohen Gesellschaft ..."

„Ah! Die Rosalia da gehört zur hohen Gesellschaft, aber keineswegs zur himmlischen ..."

„Wenn Ihr nicht abermals zornig werden wollt, so wüßte ich wohl eine Auskunft ..."

„Weshalb zornig, wenn Du mir die Verpflichtung auferlegst, Dir zu danken!" rief Spagnoletto höchst erregt.

„Man kann's doch nicht wissen ... Ich müßte da einem Eurer Befehle zuwider handeln, Don José ... Eine Sünde wäre es freilich nicht ..."

„Du willst auf die Nacht diese Casa verlassen und in den Falernerschenken zubringen? Nichtswürdiger! Aus meinen Augen, sag' ich Dir!"

„O, das, was ich meine, ist nicht ein Zehntel so schlimm!"

„Nun, wenn Du mir in's Auge zu blicken wagst, wenn Du Deine Eröffnung machst, so sprich!"

„Es ist immer ein schweres Ding, Maëstro!" antwortete Luca, hoch erröthend. „Aber, da ich einmal den Kahn bestiegen habe, so muß er mich auch tragen ... Ihr braucht die Rosalia nicht zu suchen ... Ihr habt mir verboten, den Namen Derjenigen auszusprechen, welche ich im Sinne habe ..."

„Ha! Die Spagnoletta!" sagte Ribera mit einem solchen flammenden Blicke, daß Luca mit einem Satze zur Thür hinaus war.

Spagnoletto warf sich in einen mit dicken Goldtroddeln versehenen Stuhl und schlug die Arme fest über die Brust. Nach einigen Minuten stummen Hinbrütens steckte Luca den Kopf in's Zimmer.

„Don José, Meister Salvator wünscht Euch zu sehen ..."

„Immerhin!"

Gleich darauf trat ein schlanker, etwa vierzigjähriger Mann in einfacher, brauner Tracht in's Zimmer.

„Gelobt sei San Gennaro!" sagte er mit dem gewöhnlichen Gruße der Neapolitaner jener Tage. „Wahrlich, da steht Signor Gennaro ja selbst und kann gleich „Amen" singen in aller heiligen Bescheidenheit ... Der Bursch da auf Eurem Bilde ist köstlich, mein liebster Spagnoletto ..."

„Ja, ja, ich weiß wohl, Freund! Aber um den San Gennaro handelt sich's gar nicht, sondern um die Rosalia ..."

„Sie hat ein paar schöne Stiche erhalten; aber das ist keine Krankheit zum Tode!" antwortete der Gast.

„Sie ist todt und soll todt bleiben und meinetwegen in's Fegefeuer kommen", murmelte Don José grimmig . . . „Rosa, ich habe eine Frage an Euch zu richten . . . Doch ich weiß, was Ihr mir antworten werdet . . ."

„Verbürgt Euch dafür ja nicht, Freund!" meinte Salvator Rosa, eine komische Grimasse machend.

Dies war ein Kopf mit schlichtem, rabenschwarzen Haar, langem Antlitz, hohen Backenknochen, scharfer Adlernase, mit einem spöttisch lächelnden Munde und mit funkelnden Augen, die blinzelten, wie diejenigen eines Fuchses, der über ein hell von der Sonne beglänztes Waldrevier schaut. Rosa griff in die Seitentasche seines Rockes, schnalzte mit der Zunge und ein kleiner Capucineraffe sprang auf seine Hand, lief am Arm hinan und setzte sich schließlich dem Maler auf den Kopf, wo er unbeweglich sitzen blieb, während sein Herr sich sehr methodisch auf einem Sessel niederließ.

„Wenn Ihr nur nicht immer solche entsetzliche Thiere mit Euch schlepptet", sagte Don José, den Affen, welcher ihn starr betrachtete, mit einer Art von Schauder ansehend.

„Ihr Anderen schleppt Euch mit eben solchen und noch schlimmeren Bestien; aber bei mir sieht man sie . . . Ich trage die Bestie auswendig! Glaubt Ihr, daß dieser kleine Bursch da oben seit drei Tagen meine Brut von nackten Thurmfalken füttert, als wäre er ihre Großmutter? Nicht wahr, Domine Dominice?"

„Si—i—i—i!" machte der Affe mit weinendem Tone.

„Italienisch spricht er schon leidlich . . . Was meint Ihr?"

„Per Bacco, Salvator! Werdet Ihr denn nie aufhören, kindisch zu sein? Ich sitze hier in wahrer Seelennoth und Ihr sprecht von diesem Ungeheuer, diesem Affen . . ."

„Malt Ihr doch Ungeheuer!" erwiederte Salvator, auf die Pestfurien deutend.

„Die müssen noch Fackeln erhalten und um den Kopf schwingen . . ."

„Sie werden um so mehr Furien sein, Spagnoletto!"

„Salvator, erlaubt, daß ich von Euch Abschied nehme. Macht es Euch bequem . . . Ich kann's bei Euch, wenn Ihr mit Euren schwefelsauren Späßen spielt, nicht aushalten . . . Und wenn Ihr nichts Besseres zu thun wißt, so entwerft mir eine heilige Rosalia — das ist für mich der Punkt, um den sich Alles dreht!"

„Gern, Spagnoletto, vorausgesetzt, daß Ihr ein gutes Modell schafft. Ohne ein solches gerathe ich in's Unschöne hinein. Und was den Ausdruck betrifft, so bringe ich keine ruhige, siegende Würde zu Stande — meine Rosalia würde die Pestfurien mit sehr wohlgesetzten Nasenstübern bedienen, versichere ich."

Spagnoletto war aufgestanden, setzte sich aber jetzt ruhig wieder nieder.

„Wenn man dem Himmel ein Gelübde gethan hat", fing er nach einer langen Pause, wie mit sich selbstredend an, indeß Salvator Rosa den kleinen Affen auf seinen zehn ausgespreizten dünnen und langen Fingern voltigiren ließ — „wenn man ein Gelübde gethan hat, so fragt es sich: ob man ohne Sünde und ungestraft dasselbe brechen darf!"

„Freilich darf man's brechen — wofür wären sonst die Bischöfe und der Papst in der Welt!"

„Salvator, ich bin höchst unglücklich und Du scherzest!“ rief Spagnoletto, die Hände emporhebend.

„Ach, carissimo! Warum sagt Ihr das nicht gleich? Aber es ist nichts mit dem Unglück ... Ihr habt die Krankheit aller alten Maler, die einsehen, daß sie unbeschreiblich arme Teufel sind, wenn für sie die Schönheit im wirklichen Leben nicht mehr erlangbar ist, die sie malen ...“

„Nein, es ist nicht das!“ antwortete Ribera sehr bewegt. „Bevor ich die Idee dieses Bildes ergriff, vor einem halben Jahre, gelobte ich dem San Gennaro, daß meine Tochter bis zur Vollendung des Gemäldes im Kloster der Frauen vom Berge Karmel verweilen und täglich für das Gelingen meines Werkes zehn Rosenkränze beten solle ...“

„Das ist jedenfalls zu viel“, bemerkte Salvator, in seinen gewöhnlichen Ton verfallend; „eine so starke Stütze braucht Ihr nicht. Ich will sagen, anderthalb Rosenkränze würden auch schon etwas leisten können. Man muß gegen die Heiligen nicht zu splendid sein; sie merken sich das und werden verwöhnt.“

„Ja, ja“, fuhr Spagnoletto fort. „Und jetzt habe ich die Rosalia verdorben ...“

„Und todtgestochen dazu!“

„Mein Luca kommt und eröffnet mir, daß mein Kind das einzige Modell für die Heilige sei, welches er aufzufinden vermöge und er hat Recht! Was fange ich an? Nicht die leichtere Seite des Gelübdes trage ich, denn ich habe gelobt, mein Kind nicht zu sehen, bis daß hier der letzte Pinselstrich geschehen ist ... Die Trennung bringt mich fast von Sinnen ...“

„Nun, da haben wir ja die Erklärung, weshalb Ihr Leute malt, die todtgestochen zu werden verdienen! Höret, Spagnoletto, wäret Ihr Philosoph gleich mir, Ihr würdet in Eurem Falle durchaus keine Schwierigkeit entdecken ...“

„Ihr seid ein gottloser Philosoph, ja — da liegts.“

„Meiner Treu, ich werde sehr christlich argumentiren, wie unmittelbar folgt. Antwortet mir rasch auf einige Fragen ... Gedachtet Ihr dem Sanct Gennaro und der Santa Rosalia mit Eurem Bilde einen Dienst und eine Ehre zu erweisen?“

„Ja, Salvator, aber mir auch!“

„Per Bacco, von Euch kann doch keine Rede sein, wenn die Rechte von heiligen Personen auf dem Spiele sind ... Also weiter . Mein Sohn José, bekennst Du, daß Du, indeß Du Deine Tochter in's Kloster sandtest, um für Dich zu beten, die Ueberzeugung hattest, dies Opfer Deinerseits und dies Gebet Deiner Tochter würden wesentlich dem Gelingen des Bildes zu Gute kommen?“

„Es ist, Salvator, wie Ihr sagt!“

„Nun, dann ist die Folgerung unabwendbar ... Es stellt sich heraus, daß Du Dein Bild, ohne Deine Tochter vor Dir zu sehen, gar nicht malen kannst; daß die Hauptsache bei dem ganzen Handel, den beiden Heiligen zu dienen und sie zu ehren, in die Luft fliegt. Wenn hier Etwas fallen soll, so kann es nur die Nebensache, nämlich Dein Gelübde, sein. Da Mater Portiunculettina Dir, als Heirathslustigen, noch ganz leidlich aussehenden Witwer jedenfalls nicht auf ihrem Berge Karmel Zutritt eröffnen wird, so bleibt nichts übrig, als daß Du, geliebter Sohn,

mit Anwendung meiner Deduction, die schlanke Spagnoletta holst und sie dorthin in's hohe Licht stellst, um lustig anzufangen, die Pinsel zu rühren ..."

„Ja", rief Spagnoletto, „wenn mein Kind vor mir steht, dann bin ich, da mir die geistigen Augen plötzlich aufgethan wurden, überzeugt, daß ich ein Bild der wahrhaften heiligen Rosalia schaffen kann ... Ich werde unserer lieben Frau vom Berge Karmel hundert Unzen Gold opfern, wenn Mutter Portiuncula in die Rückkehr Josita's willigt ..."

„Da dürft Ihr sicher sein, keine Fehlbitte zu thun! Aber ich würde auch den scharfsichtigen Luca bedenken, denn ohne ihn würdet Ihr nicht auf den Gedanken gekommen sein, wie nahe ihr Euer Modell zur Hand hattet ..."

„Auch er würde blind gewesen sein", murmelte Spagnoletto für sich, „wenn ihn die Liebe nicht sehend gemacht hätte!"

Nach langer Ueberlegung kamen die Freunde über den nothwendigen Feldzugsplan in's Reine: Salvator Rosa trug einen von ihm selbst dictirten Brief Spagnoletta's in's Kloster und am Abende schon kamen zwei Sänften vor der Casa maledetta an und brachten zwei tief verschleierte Karmeliterinnen, eine sehr schlanke und eine sehr umfangreiche, die von dem stolzen Maler selbst im Portale mit allen Zeichen des Enthusiasmus empfangen wurden.

Am andern Morgen früh stand ein Mädchen von großer, rührender Schönheit an dem für das Modell bestimmten Platze in Spagnoletta's Atelier. Der Maler stand vor der Tafel und beobachtete sein Kind mit einem gleichsam unersättlichen Blicke, als entdecke er in jedem Augenblicke neue Bezüge zwischen dem Mädchen und der Idee, welche er darstellen wollte.

Die junge Spagnoletta war von zierlichen, mehr noch knospenden als völlig ausgebildeten Formen. Der Schnitt des Gesichts war, trotz des brennend schwarzen Haares und der sammetschwarzen Augen durchaus nicht orientalisch, sondern deutete durch die feine gerade Nase und das volle Kinn auf jene altchristlichen spanischen Edelfamilien hin, die sich rühmten, nie einen Tropfen maurischen Blutes aufgenommen zu haben. In der Ruhe hatte dies Gesicht etwas Sculpturales, Marmorhaftes; aber so wie der Ton über die Lippen glitt, hob sich der Schleier von dem reichen Empfindungsleben der Jungfrau und selten wohl spiegelten sich die Gedanken und Gefühle rascher und deutlicher in Blick und Miene, als dies bei der schönen Spagnoletta der Fall war. Gewiß, sie war, wenn sie sprach oder sich bewegte, die vollendete Anmuth, holdselig, ohne Aufwand des geringsten Bestrebens fesselnd und zum Herzen des Beschauers dringend; aber für Denjenigen, welcher das weibliche Herz kannte, mußte es eine Art Beklemmung erregen, daß dies jugendliche Wesen ersichtlich mit der ganzen Reizbarkeit und Leidenschaftsfähigkeit ihres berühmten Vaters ausgestattet war. Solchen Naturen ist meist nur vom Geschick die Wahl gestellt, höchst glücklich oder höchst unglücklich zu werden.

Spagnoletto begann sein Bild nicht mit dem San Gennaro, sondern mit der heiligen Rosalie; er gab ein getreues Bildniß seiner Tochter. Sie drapirte sich ganz nach ihrem Gefallen, bewegte sich, ohne sich zu weit von dem Stehplatze zu entfernen, völlig ungezwungen und wandte sich mit improvisirten Anreden an die Furien der Pest und an ihren Reigenführer, den Tod, oder an die zitternden, vom Hauche der Krankheit getroffenen oder hoffnungsvoll sich wieder zum Leben erhebenden Gläubigen.

Spagnoletto ließ oft Stift und Kohle ruhen, um diesen Worten zu lauschen, die, obwohl in

ungebundener Rede vorgebracht, eine ergreifende dichterische Anschauung enthüllten. Dann und wann steckte er den Kopf so hinter die Tafel, daß das Mädchen ihn nicht sehen konnte — er wischte sich Thränen der Freude und der Rührung ab. Es war ein Dante'scher Schwung in diesen Bildern ...

„Von dort", sagte die Spagnoletta, „von dort seid Ihr emporgestiegen, wo ewig brennt tief in der Erde Grund das zermalmende Feuer Eures verworfenen Fürsten. Aus Licht geschleudert wurdet Ihr vom Rachen des Vesuv und brüderlich sandte die Höllenpforte des Riesen Aetna hülfreiche Schaaren! In's Meer hinaus wälzten sich brennende Ströme, sie, in deren Wogen sich die Verdammten baden und das Meer zischte glühend empor, während sein Boden vom Feuer durchbrochen wurde, um einer neuen Heerde von Plagegeistern des Verderbens den Ausgang zu verschaffen. Wehe Euch, Ihr Menschen, die Ihr vergebens die Hände umeinander schlingt, um Eure Lieben vor den Krallen der Ungeheuer der Tiefe zu schützen! Stürze dahin, Du stolzer Krieger in Deiner Pracht; bücke Dich noch tiefer, Du Greis, Du zitternde Mutter, bis Eure Stirn den vergifteten Boden erreicht, wo Euer Platz sein wird bis zum Tage der Wiederkunft der Todten! Schaut nach Euren Kränzen von Rosen und Myrten, Ihr Jünglinge und Jungfrauen — sie sind fahl und versengt von dem Athem der Unterirdischen, die sich in Eure Tänze gemischt haben und Euch, bevor noch der letzte Ton der Mandolinen und Schellentrommeln verklungen ist, in schreckliche Mumien verwandelt haben werden ..."

Spagnoletto hatte die Hände gefaltet.

„Schweige, schweige Josita! Ich ertrage es nicht!" rief er. „Ich sehe Dich mitten in dem Chor, der dem Verderben geweiht ist und Deine blühenden Wangen nehmen einen entsetzlichen Schimmer von grüner Leichenfarbe an."

„Es zuckt Feuer aus der Region des Himmels", fuhr Josita begeistert fort — „Blitze mahnen die Ungeheuer der Pest an die ewige Gewalt, der sie sich knirschend beugen müssen. Ahnt Ihr die Rettung, Ihr, die Ihr zwischen Leichenhaufen irrt, die Ihr den Griff der Vernichter schon in Eurem Nacken fühlt ... Es schwebt ein Greis herab auf lichten Wolken, das heilige Kreuzeszeichen in der Hand, und setzt den Fuß auf diese Felsenplatte, wo ich stehe und starr und stumm niederschaue in den Garten Gottes, der in ein Thal des Todes verwandelt ist. Ein Rosenlicht erhellt meine düstere Felsenwohnung ... Ich verstehe den Blick des heiligen Boten, der meine Hand ergreift und mit mir langsam niederschwebt . . Wir sind's, Ihr Zerschmetterten, Ihr Verzweifelnden! blicket empor, hier wehen Palmenzweige, in des Heilandes Paradiese erwachsen, vor denen sie heulend zurückweichen die pesthauchenden Schaaren . . ."

Spagnoletto ließ mit wunderbarer Schnelligkeit, die Worte Josita's in die Sprache seiner Kunst übertragend, ein ganz neues Bild entstehen, das ihn mit Begeisterung zu erfüllen schien. An demselben Tage noch ward die Skizze so weit ausgeführt, wie die erste nach langem Mühen und Sinnen und mit immer auf's Neue für nothwendig gefundenen Verbesserungen sich in einer Reihe von Wochen aufgebaut hatte.

Es litt den Meister nicht in seiner Behausung — er warf sich in seine Galakleider und ließ sich in der Sänfte zum Palaste des Statthalters tragen.

Don Juan empfing ihn fast herzlich.

„Eurer Hoheit will ich melden", sagte der Maler, seine kleine Figur stolz in die Höhe reckend,

„daß ich die wahre Santa Rosalia gefunden habe. Die Heilige ist sehr freigebig gewesen, denn sie hat mir ein ganz neues Bild gezeigt, so klar und deutlich, daß ich kein weiteres Verdienst mir zuschreiben kann, als dasselbe copirt zu haben . . .“

„Ich verstehe Euch nicht ganz, Meister . . .“

„Es ist genau so wie ich sage: meine Rosalia, die auch Ihr ganz unfehlbar für die echte anerkennen werdet, hat mir ein ganz neues Bild eingegeben, zu dessen Betrachtung ich Eure fürstliche Hoheit ganz unterthänigst einlade . . .“

„Ihr wollt doch nicht sagen, daß Ihr zwischen gestern und heute einen vollständigen, von dem ersten wesentlich abweichenden Entwurf zu Stande gebracht habt?“ fragte Don Juan staunend.

„Komme Eure Hoheit und sehe!“ antwortete Spagnoletto mit gerechtem Stolze.

Don Juan ward sehr ernst und einsilbig. Er betrachtete den Künstler aufmerksam und schien eigenthümliche Gedanken zu verfolgen. Als Ribera sich beurlaubte, hatte der Fürst einen Entschluß gefaßt.

„Ich werde Euch begleiten, Ribera“; sagte er, mit militairischer Schnelligkeit den Degen umgürtend, den Mantel umschlagend und Hut und Handschuhe nehmend.

Der Statthalter würde sich öffentlich an seiner Seite zeigen — wahrlich, er war stolz, dieser kleine Spanier, aber eine solche Ehre hatten ihm selbst seine hochfliegenden Träume nicht vorgegaukelt . . . Einige Minuten später saß Ribera neben dem Statthalter in der offenen, goldstrotzenden, von vier weißgeborenen friesischen Rossen gezogenen Carosse neben Don Juan von Oesterreich und sah, wie sich die Massen des Volkes auf dem Toledo beugten, so wie sie den Fürsten erblickten. Leicht erregt, wie die Race Neapels war, machte die Ehre, welche dem Maler widerfuhr, einen zündenden Eindruck. Man brachte dem Fürsten und dem Künstler ein jubelndes: Evviva! über das andere.

Abermals stand Don Juan im Arbeitszimmer Spagnoletto's.

„Sie ist's, wahrlich sie ist's!“ rief Don Juan, rasch und feurig sich dem Bilde nähernd und die Figur der Rosalia betrachtend . . . dann setzte er gemäßigter hinzu: „So habe ich gedacht, müßte die Heilige erscheinen, wenn sie von Palermo begrüßt werden will!“

Mit einer Lebhaftigkeit, die Ribera fast überraschte, ging der Prinz auf die Auffassung des Bildes und auf die Einzelheiten desselben ein. Er wurde beredt.

„Ich kann mir keinen geistvollern Commentator wünschen, als Euer Hoheit ist!“ murmelte Spagnoletto.

„Die Grafenkrone für Euch und Eure rechtmäßigen Nachkommen“, sagte Don Juan, indeß Ribera vor innerer Bewegung zitterte, „war ein zu hoher Lohn für das erste Bild; für diese Schöpfung aber genügt sie nicht. Eure Kunst erscheint in den beiden schwebenden Hauptfiguren in ganz neuer erhabener Weise, ganz vom Gefühle der Schönheit erfüllt — den alten Spagnoletto, den Meister des sterbenden Babo, des Sanct Bartholomäus erkennt man nur noch aus den Gestalten der Pestfurien und den Leichenhaufen und Verzweifelnden hier unten . . . Hier oben klare, bezaubernde Harmonie, dort unten die tobende, brausende Dissonanz . . .“

Eine lange Pause entstand.

„Aber wie sagtet Ihr doch: Santa Rosalia selbst habe Euch diese wunderbare Composition eingegeben?“

„Meine Rosalia, ja!“

Ribera zeigte auf die Figur der Heiligen.

„Ihr meint das Urbild dieser Figur?“

„Ja, mein Prinz!“

„Ich bin nicht eben neugierig, aber ich gestehe, daß ich wissen möchte, welche Dame ihre Züge zu diesem Bildniß hergeliehen hat . . . Gab sie Euch wirklich die Idee der Composition an, so ist mein Wunsch doppelt gerechtfertigt.“

Ribera's Augen glühten; seine Wangen brannten.

„Luca!“ rief er zur Thür hinaus.

Der junge Maler erschien und Ribera flüsterte ihm einen kurzen Befehl zu.

„Ich rathe Dir“, raunte er dem starr auf den Fürsten blickenden Jünglinge zu, „daß Du mit keiner Silbe andeutest, wen Josita hier finden wird. Ich will sie sehen, sogleich — ich!“

Nach wenigen Minuten öffnete Luca mit einer traurigen und bestürzten Miene die Thür und die Spagnoletta, in einem schwarzseidenen Kleide mit Silberschnüren verziert, trat ein. Als sie dem Statthalter in's Gesicht blickte, prallte sie überrascht und scheu zurück.

Don Juan betrachtete abwechselnd Josita und dann ihr Bildniß.

„Ach, Maestro“, sagte er, sich vor dem Mädchen verbeugend, „Ihr habt da einen großen Fehler gemacht — wenn Eurer gemalten Rosalia der Siegeskranz nicht entrissen werden soll, so dürft Ihr diese lebende Rosalia nicht neben das Bild stellen . . .“

„Durchlauchtigster Fürst!“ rief Ribera im Uebermaße seiner Empfindungen, „hier entscheidet nur, ob das Bild oder ob das Original meinem Herzen am theuersten ist . . . Dies ist meine einzige Tochter . . . Mein Kind, Du stehst vor dem Prinzen Don Juan von Oesterreich, unsern gnädigsten Statthalter . . .“

Josita war so bestürzt, daß sie kein Wort fand, um den Fürsten zu begrüßen. Sie machte angstvoll die Augen auf ihn richtend, eine rasche Bewegung, als wenn sie entfliehen wolle. Don Juan fand indeß den richtigen Ton, um ihre Befangenheit zu verscheuchen, indeß er ihr von Spanien und besonders von dem prächtigen alten Burgos erzählte, wo, nach Ribera's Angaben, seine Voreltern gelebt hatten. Als der Fürst schied, mußte Josita der begeisterten Versicherung ihres Vaters zustimmen: daß schwerlich ein Fürst mehr verdiene bewundert zu werden als Don Juan, dessen liebenswürdige Herablassung und hohe Bildung kaum den Gedanken an seine glänzenden Heldenthaten an seinen Feldherrnruhm aufkommen ließen.

Ribera schloß sich drauf in seinem Zimmer ein, um ungestört seinen Gedanken über seine jüngsten Erlebnisse nachzuhängen.

Es war schon ziemlich spät geworden, als die alte Frau aus Gallipoli in Josita's Gemach eintrat und sich nach dem Hausherrn erkundigte. Das Mädchen war bereits im Nachtkleide; die Alte machte sich an's Werk, ihr das Haar fester einzuflechten.

„Weißt Du, mein kleines Herz“, sagte die Frau, ihre unheimlich großen, schwarzen Augen nach der Thür richtend, „wann Don José Dir den Gruß zur guten Nacht sagen wird?“

„Nein, gute Teresina.“

„Aber Du weißt doch, er kann nicht schlafen, wenn er Dich nicht vorher an's Herz gedrückt

hat . . . O, wie unglücklich war er, wie Du dort in dem alten finstern Kloster der Karmeliterinnen stecktest? Was sagst Du, wann kommt Don José?"

„Er wird heute Abend sein Gemach nicht verlassen . . . Ich habe ihn noch nie so bewegt, so erschüttert gesehen, wie heute . . . Oft meinte ich, daß er hart und unfreundlichen Herzens sei — aber ich weiß jetzt, welche Empfindungen in seiner Brust wohnen . . ."

„Wenn er ganz gewiß nicht kommt, mein süßestes Kind", flüsterte die Alte, immer wieder auf ihre Idee zurückleitend „dann hätte ich Dir wohl etwas zu sagen . . ."

„Nun?"

„O, ich kann nicht sogleich mein Geheimniß aufdecken, mein Fischchen! Wenn Du mir versprichst, ganz feierlich, daß Du kein Wort jemals verrathen willst . . ."

„Du hast im Sinne, mich zu martern, Teresa!" rief die Spagnoletta ungeduldig. „Ich glaube, daß es gut ist, wenn ich das Geheimniß nicht erfahre, von welchem selbst mein Vater nichts wissen darf . . ."

„Wie lieblos Du durch das viele Beten und Singen bei der Mutter Portinucula geworden bist? Sonst hast Du die alte Teresa auf den Händen getragen . . . Laß doch sehen; erinnerst Du Dich an kein Geheimniß, das Du selbst mit der allergrößten Angst vor Don José zu verbergen strebtest . . .?"

Josita erglühte und zitterte. Sie wollte sprechen, aber nach einigen tiefen und schnellen Athemzügen schwieg sie.

„Und wenn Don José nicht gerade die Treppe hinab sah, als der arme Junge Dich küßte, so würde er vielleicht noch heute Dein Geheimniß nicht kennen!"

„Hast Du mit Luca über mich gesprochen?" fragte Josita in größter Bewegung. „Bitte beschwöre ihn, daß er, wann und wo er mir auch begegnet, seine Empfindungen beherrsche; daß er sich hüten möge, nur ein Wort meinem Vater gegenüber zu erwähnen, wenn er nicht wünscht, daß er auf immer von mir getrennt werde . . ."

„O, Das hat ihm Don José klar genug auseinandergesetzt", murmelte Teresa. „Wahrer Liebe lassen sich aber keine Lehren geben; sie geht ihren eigenen Weg. Und wenn Luca zur Strafe ein ganzes Jahr in den unterirdischen Gewölben von Sant Elmo gefangen liegen, oder oben im Schnee des Aetna wohnen sollte, so würde er sich doch davon nicht abbringen lassen, zu versuchen Dich zu sprechen . . ."

„Um aller Heiligen willen, doch wohl nicht heute Abend?"

„Wann denn sonst? Ich stelle mich als Wache oben auf die Treppe und nehme einen großen thönernen Topf mit. Sowie Don José kommt, werfe ich das Gefäß die Steinstufen hinab und verschaffe Luca Zeit, die Treppe in's Souterrain hinunter zu gelangen . . ."

„Ich wage es nicht! Nein, Teresina, ich will es nicht — Luca soll mir fern bleiben . . . Ich will frei meinem Vater in die treuen Augen blicken können. . . Geh' schnell und sage ihm Das!"

Teresa humpelte zur Thür und machte sie weit auf.

„Hier ist Luca schon", sagte sie, mit stiller Freude lächelnd, „und hier ist auch mein Topf."

Der Maler war noch in seinem Arbeitskittel. Er blieb einige Secunden an der Thür stehen und betrachtete Josita, welche den Kopf abwandte und in Thränen auszubrechen schien. Dann sprang er vorwärts, fiel ihr zu Füßen und überschüttete ihre Hände mit Küssen.



Als er nicht im Stande war, ihr ein Wort, ein Zeichen der Theilnahme nur abzugewinnen, stand er langsam auf und starrte Josita an, als sähe er Zoll für Zoll sein Erdenglück versinken.

„Ich komme zu spät!“ sagte er dumpf. „Alles, was ich fürchtete, hat sich schon vollzogen. Der Feind ist mir zuvor gekommen, während ich auf der Wacht schlummerte . . . Freilich ist Er ein großer Feldherr, dem es nicht schwer werden konnte, einen armen einsamen Kunstjünger zu überwinden und zu berauben. . . Lebe wohl, Josita . . . Den Wunsch wirst Du doch wenigstens erwiedern . . . Es sind die beiden Worte, von denen meine Erinnerung lange, ewig zehren muß . . . Fürchte nicht, daß ich, wenn Du an seiner Seite Deinen Platz gefunden haben wirst, je Deinen glänzenden Pfad durchkreuzen werde. . .“

Spagnoletta war durch die Hinweisung auf den großen Feldherrn heftig berührt worden. Sie wandte Luca das Gesicht zu und forschte in seinen Augen.

„Was Du da sagst, Luca“, sagte sie mit scharfem Tone, „ist selbst in Deinen Augen eine Unwahrheit. Du sprichst von Don Juan d'Austria — ich habe ihn heute zum ersten Mal gesehen . . .“

„Aber der Prinz hat Dich längst beobachtet, bevor Du zu den Karmeliterinnen gingst . . .“

„Ich glaube Dir nicht!“ antwortete das Mädchen fest.

„Der feiste Kammerher, Don Sonchez Cortozi, welcher sich von Don José als Weltweiser mit der Himmelskugel malen ließ, lediglich zu dem Zwecke, um hier im Thurme Zutritt zu erlangen, hat mir fünf Briefe von Don Juan gegeben, die ich Euch zustellen sollte . . .“

Spagnoletta erhob sich in großer Aufregung.

„Hier sind diese Briefe“, sagte Luca schmerzlich und brachte seine kleine Brieftasche hervor, die einst Josita selbst stickte. „Die Briefe sind ganz am rechten Orte — nehmt sie sammt Eurem Portfolio . . . Doch nein, den Triumph soll der Mörder meines Glückes nicht genießen. . .“

Er durchriß einen Brief nach dem andern und schleuderte die Fetzen von sich.

„Cortozi hat mir Hände voll Gold geboten, wenn ich ihm sagen würde, wo Du Dich befändest, Josita“, fuhr Luca gefaßt und kalt fort. „Er hat es am Ende ohne mich ausfindig gemacht, daß Du bei den Frauen vom Berge Karmel Dich frommen Uebungen zugewandt hattest . . . Ich habe an der Thür gelauscht, wie der Prinz gestern das Bild von der Pest tadelte . . . Wenn Du es nicht wissen solltest, so erfahre es, weshalb ihm die Rosalia nach dem Modell der Gräfin Rospigliosi nicht gefiel — er wollte, daß Don José Dich aus dem Kloster holte und Dich malte: hatte er doch Hoffnung, Dir hier leichter, als in jenen heiligen Mauern nahen zu können.

Josita schwieg und hielt die Hände fest verschlungen.

„Ich wollte Don José warnen, aber er trieb mich fort . . Wer wußte, ob ich den Muth gefunden hätte, ihm das ganze Geheimniß, den kaltblütig berechneten Plan des Prinzen zu enthüllen . . . Es wäre sein Todesurtheil, wenn Dir Böses widerführe.“

„Höre, armer Luca, Du fabelst mir die Bilder Deiner Einbildungskraft vor“, antwortete Josita. „Juan von Oesterreich wird eine andere Braut heimführen, als die Tochter eines Malers, der nur unter seines Gleichen als ein Fürst gilt . . . Thorheit und Selbsttäuschung oder absichtliche Lügen!“

„Sind das hier auch Lügen?“ rief Luca heftig und setzte hart den Fuß auf die am Boden liegenden Briefe . . . „Du bist eine Verlorene! Ungetreu wie Du Dich gegen mich beweisest wird

der Anbeter sein, welcher Deine Seele heimtückisch in Fesseln gelegt hat. Deinem Traume wird ein schreckliches Erwachen folgen."

In diesem Augenblick erscholl, durch die Mauern sehr gedämpft, draußen eine reizende Musik...

„Horch! Josita, das ist der Gruß Deines Verderbers . . .", murmelte Giordano.

Aus den brausenden Accorden der Instrumente erhob sich schmelzend und klagend wie eine Nachtigalstimme Gesang und man vernahm deutlich die folgenden Worte:

„Wenn Du vielleicht ein einz'ges Mal
Nur ein Atom des Glücks empfunden,
Daß statt der Sehnsucht süßer Qual
Die Gegenlieb' Dein Herz umwunden,
So seufzest Du voll Reu' und Leid·
Verloren ist der Augenblick,
Der nicht der Liebe war geweiht!
Wer bringt die Nächte mir zurück,
Die Tag' und Jahre, mir entschwunden
In trüber, kalter Einsamkeit!
Umsonst sind sie dahin geronnen,
Ein Bild der Leere, schattengleich . . .
Ich wäre an Erinn'rung reich
Hätt' ich der Jugend schönste Stunden
Geschmückt mit süßen Liebeswonnen!
So klagst Du einst, wenn nicht Dein Sinn
Sich beugt der Liebe holdem Throne;
D'rum, liebe Herzenskönigin:
Ich reiche Dir die Myrtenkrone!"

Das laute Krachen eines zerschmetterten Topfes bildete gleichsam das Finale des Musikstücks . . . Luca schoß fort und die Treppen hinab zum Waffensaal, während Don José, sich um Teresa durchaus nicht kümmernd, eilfertig von oben herab kam, um in Luca's Zimmer zu erscheinen.

„Das gilt uns! Das gilt Dir, bestes Kind!" sagte er, nachdem er zum Fenster hinausgesehen hatte.

„Dir, Vater ja!" sagte Josita, eilfertig die zerrissenen Papiere aufhebend und in die Gürteltasche steckend.

„Aber der Sänger sang von Liebe und Myrten — nein, nein, meine kleine Spagnoletta, diesmal bist Du Diejenige, welcher man huldigt."

„Entsetzlich!" rief Josita.

„Was?" fragte Ribera erstaunt. „Die Musik ist vortrefflich und seit wann soll es ihr verboten sein, zum Preise der Schönheit zu erklingen? Die vornehmste und tugendhafteste Dame Neapels wird es mit ihrem Range und ihrer Sittsamkeit vereinbar finden, eine ihr zu Ehren gebrachte Serenade anzunehmen"

Josita, von der vorhergehenden Scene mit Luca tief erschüttert, zerfloß in Thränen.

„Komm, meine süße Spagnoletta", sagte der Maler, sein Kind liebkosend „und laß Dir sagen, daß es nicht so schwer ist, als es Dir scheinen mag, sich an Huldigungen zu gewöhnen. Du bist siebzehn Jahre alt! Nein, bei Gott, sie ist untröstlich! Welche seltsamen Ideen mögen Dir die Karmeliter in den Kopf gesetzt haben . . . Wenn ich doch heute Abend einen Lakei besäße, um den

Musikanten ein Geschenk zu senden ... Der liederliche Luca ist wieder einmal nicht zu hören, nicht zu sehen ..."

Er beugte sich weit über die Fensterbrüstung und sagte dann:

„Per Bacco, da bin ich plötzlich aus aller Noth! Da unten steht der Prinz Statthalter; man kann ihn beim Schein der Wachskerzen ganz deutlich erkennen. Ich werde hinabgehen und ihm in Deinem Namen danken ..."

Ohne zu bemerken, daß Josita halb ohnmächtig war, ging er fort und wurde auf der Straße, als man ihn erkannte, mit einem schmetternden Tusch empfangen.

Don Juan reichte dem Künstler die Hand.

„Dieser Tag", sagte er, „mir unvergeßlich, soll auch von meiner Seite mit einem Merkzeichen geschmückt werden. Ich habe noch immer dies wunderbare Bild der Santa Rosalia vor Augen. Ich habe in meinen Feld-Truhen umhergewühlt, um irgend einen Gegenstand zu finden, welcher die lebende Rosalia an diesen Tag erinnern könnte, wenn mich vielleicht längst die Kugel oder Partisane eines Feindes niederstreckte ... Aber ein Soldat ist arm und was könnte ich der Tochter des reichen Spagnoletto schenken, das der Vater ihr nicht mit Freuden zu Gebote stellen würde"?

„Jedes Geschenk aus der Hand Don Juan's von Oesterreich ist unschätzbar", sagte Ribera.

„Dies hier ist wenigstens ein seltenes Stück, von mir mit eigener Hand auf einer türkischen Fregatte erbeutet — eine Rose aus Juwelen geformt, einzig wie Rosalia, die Rosenkönigin selbst!"

Ribera empfing ein kleines Kästchen von getriebenem Golde, wie eine kleine Reliquienschachtel geformt. Er erschien, als er nach dem Schlusse der Serenade Josita die in seltsamer Farbenglut schimmernde Rose darreichte, wie in einem Taumel der Freude befangen und vergaß es sogar, nach Luca zu fragen, als ihm beim Aufsteigen nach seinen Zimmern die alte Teresa begegnete.

Josita war mit dem Zusammenfügen und dem Lesen der Briefe Don Juan's beschäftigt. Die Briefe waren nur kurz, aber das in denselben lodernde Feuer erschien desto heftiger. An Schönheit des Ausdrucks waren diese Briefe Musterstücke. Josita rang die Hände und lief im Zimmer umher, als suche sie einen Platz, wo sie sich verbergen könne, wenn sie bedachte, daß der Prinz vielleicht schon am andern Tage Gelegenheit finden werde, sie zu sehen — er, welcher in dem festen Glauben sein mußte, daß sie seine Briefe empfangen und gelesen hatte.

Von nun an ward der Prinz Statthalter ein täglicher Gast im Hause Spagnoletto's, der in sonderbarer Verblendung auch keine Ahnung davon hatte, daß die Besuche des hohen Herrn nicht ihm und seinen Gemälden, sondern der schönen Spagnoletta galten. Bei ihr machten die Liebeswerbungen des jungen Fürsten einen ganz ungewöhnlichen Eindruck — sie ward in tiefste Schwermuth versenkt und konnte kaum in Gegenwart ihres Vaters die immer von Neuem quellenden Thränen zurückdrängen.

Eines Abends, als Ribera zum Palaste des Statthalters beschieden war, um an einem Feste Theil zu nehmen, das der Fürst in der freilich vergeblichen Hoffnung veranstaltet hatte, Spagnoletta als die Königin des Abends zu feiern, sandte das Mädchen die alte Teresa zu dem Schülerzimmer, wo Luca und sein jüngerer Genosse, Girolamo di Faro, um Orangen die Mora spielten. Ein Wink der Alten und Luca sprang die Stufen hinab und stand im Gemache der Spagnoletta.

Sie saß tief niedergebückt in ihrem Sessel. Luca konnte ihr Gesicht nicht sehen; aber er bemerkte an dem Zucken ihres Nackens, daß sie heftig weinte. Tief erschüttert blieb er schweigend mitten im Zimmer stehen.

Endlich erhob sich Spagnoletta, warf die Locken aus der Stirn und sah den Maler lange unverwandt an.

„Josita!“ sagte er erschrocken.

„Ja, Luca! Ja, ich höre Dich; ich erkenne Deine liebe treue Stimme!“ rief sie, sich rasch erhebend und Luca heftig bei der Hand fassend. „Es ist seltsam unheimlich, entsetzlich . . .“

„Was denn, ich bitte Dich, angebetete Josita!“

„Richtig! Angebetet! Sage mir, daß Du mich liebst, daß Du mich anbetest, daß Du mich für Deinen höchsten Schatz hältst . . . O, wie wird mir das wohlthun! Sieh mich nicht so sonderbar an — ich habe einen schweren Traum gehabt, aber ich bin urplötzlich erwacht und Alles, Alles wird anders werden.“

„Ich glaube Du bist sehr krank, Spagnoletta“, flüsterte Luca.

„Nein, jetzt nicht mehr, sage ich Dir! Das ist vorüber. Aber die Luft Neapels taugt für mich nicht! Hier weht die Pest, sage ich Dir, und ich weiß es ganz gewiß, daß ich keine heilige Rosalia bin, welche die Pestfurien zu verbannen vermag. Ich muß von hier fort . . . Setze Dich hierher, geliebter Luca, ich will Dir das erklären! Und dann erzähle ich Dir, was wir machen werden, wenn wir von hier fort sind, weit fort auf Nimmerwiederkehr . . .“

Luca ward von ihr fast heftig in einen Stuhl gedrückt.

„Zuerst schwöre mir, daß Du mich liebst . . .“, sagte Josita, feierlich die Hand erhebend.

„Du weißt, wie ich Dich liebe; kein Schwur ist heiliger als meine Empfindung!“ sagte Luca, dem die Thränen über die Wangen rannen.

„Wir reisen zunächst nach Rom; aber jedenfalls müssen wir uns, bevor ich an Deiner Seite diese Stadt verlasse, trauen lassen . . .“

„O, theuerste Josita, dies ist ein grausamer Scherz oder Du täuschest Dich in einer entsetzlichen Weise.

„Ich merke, was Du sagen willst: Du meinst, daß ich meinen Verstand eingebüßt habe . . . Laß Dir sagen, nie, nie, habe ich klarer mein Inneres und meine Umgebung erkannt, als eben in diesem Augenblicke. Vor mir liegen zwei Wege; der eine führt mich Dir als Gattin zu. Er trennt mich von meinem geliebten Vater; aber er zeigt mir an Deiner Hand eine Zukunft voll Seelenfriedens und Glückes. Mein Vater wird nicht ewig zürnen, denn die Zeit wird kommen, wo Du ihm völlig ebenbürtig als Künstler entgegentreten kannst . . . Ich verstehe mich auf Malerei . . .“

Sie schöpfte tief Athem und fuhr fort:

„Der andere Weg — oh! —“ Sie schauderte. „Er trennt mich nicht allein von meinem Vater, sondern auch von Dir . . . Ich werde, wie Francesca da Rimini an der Seite meines bösen Dämons ewig schauerliche, fremde Regionen durchschweben, gemartert von der Erinnerung an all das Glück, welches ich auf ewig verloren haben werde.“

Sie zog rasch einige Schubfächer ihrer kunstreich geschnitzten Truhe auf und stellte eine Anzahl von Kästchen und Schachteln auf den Tisch. Ihre Finger zitterten fieberhaft.

„Dies ist die türkische Rose — mein Vater, der sich auf Juwelen versteht, sagte mir, daß sie mindestens tausend Ducaten werth sei. Hier ist eine zehnfache Schnur indischer Perlen; eine Kaiserin hat sie als ihren schönsten Schmuck getragen . . . Bewundere dieses Kreuz aus vier Rubinen; selten sollen so große und leuchtende Steine gefunden werden . . . Und Das, und Das und Alles, das Eine und das Andere . . .“

Sie schob die Juwelen, als wären es Kürbiskerne, auf einen Haufen . . .

„Mein Eigenthum ist's!“ sagte sie. „Trag' Das zu dem Juden Ira Sabadio und verlange fünftausend Ducaten . . . Sage ihm, der Prinz Statthalter würde ihm das Doppelte zahlen, wenn er heute genau in sechs Wochen ihm diese Juwelen zum Kauf anbietet.“

Es fing an vor Luca's Augen zu schwimmen. Er streckte abwehrend beide Hände aus.

„Nimm Das zu Dir, Luca. Und kauf den Kaftan und die Mütze eines Juden für Dich und die Kleider und den Turban einer Jüdin für mich. In dieser Tracht wirst Du ohne Aufsehen einen Wagen und einen Klepper erhandeln können. Mit dem Corricolo fahren wir heute Abend noch ab. Draußen im Kloster der Benedictinerinnen lassen wir den Pater Massimo in's Sprechzimmer rufen — er war mein Beichtvater im Kloster — entdecken uns ihm und tauschen unser Ehegelübde aus . . . Dann geht's nach Norden bis wir das Kreuz vom Dome Sanct Peters blitzen sehen. . .“

„Ich glaube“, sagte Luca, an allen Gliedern bebend, — „daß ich soeben unten Don José's Stimme gehört habe. Und doch kann das Fest im Palaste noch nicht zu Ende sein . . .“

„Rasch hinweg. Ich werde meinen Vater schon in seinem Zimmer festzubannen wissen . . .“

Luca ging aber nicht treppabwärts, sondern schoß, immer drei und vier Stufen überspringend auf sein Zimmer um sich, zum Entsetzen Girolamo di Faro's, wie ein Besessener auf dem Parket zu wälzen. Ein Glockenschlag kam nach dem Andern. Ribera kehrte in strahlender Laune von dem Feste Don Juan's zurück . . . Luca half ihm beim Auskleiden und seufzte so schwer, daß Ribera ihn fluchend fortjagte . . . Dann stürzte sich Luca über sein Meßbuch und bohrte die Zeigefinger in die Ohren, als wenn er damit sich gegen die Stimme seines Innern hätte taub machen können. . . . Zehn Mal schlich er sich zu dem Zimmer Don José's und zagte und horchte an der Thür, um verzweifelnd wieder den Rückweg zu suchen. Als endlich die alte Teresa kam, um ihn zur Spagnoletta zu bescheiden, sagte er:

„Ich verzweifle! Sage das Josita! Es ist heute schon zu spät, um etwas unternehmen zu können . . . Morgen, morgen!“

Früh am andern Tage ging Ribera aus und kehrte mit einer Schaar von Dienern und Arbeitsleuten zurück. Staunend blickte Luca auf Das, was da werden sollte . . . Alle Zurüstungen für ein glänzendes Fest wurden getroffen. Die Treppen und Corridore verwandelten sich in Blumenterrassen und Beete und als der Abend kam, wogte ein Lichtmeer durch die fürstlich ausgestatteten Zimmer und den maurisch decorirten Saal im zweiten Stock.

Carossen rasselten heran, Sänften mit einem Trosse von Dienern hielten vor der Thür und eine reiche Anzahl der höchsten Edelleute und Würdenträger der Krone, ein bezaubernder Flor von Neapels Schönheiten ersten Ranges bewegten sich in den Gemächern des Thurmes, die von Musik wiederhallten.

Spagnoletta saß wie eine Königin, aber bleich und ernst auf einem erhöhten Sessel und

empfing die Begrüßungen der Gäste, indeß die Gräfin Rospigliosi an Don José's Seite die Stelle der Dame vom Hause vertrat. Neben Spagnoletta stand Don Juan im Costume eines Ritters vom Goldenen Fließ. Ein strahlendes Lächeln verschönerte sein sonst hartes, fast finsteres Gesicht.

Don José war auf dem Höhepunkte seines Erdenglückes angelangt. Er hatte es gar nicht bemerkt, daß er Luca den ganzen Tag lang noch nicht gesehen hatte. Der arme Teufel war weit fortgerannt und lag einsam am Meeresstrande, vor Jammer und Verzweiflung mit dem vom Nordweststurm wild herangejagten Wogen um die Wette heulend. Er wagte es nicht, nach Neapel zurückzukehren, sondern verdang sich bei einem Fischer, mit welchem er mehrere Wochen lang Nachts das Meer befuhr, um am Tage in einer erbärmlichen Hütte von Lavastücken auszuruhen und seinem Schmerze nachzuhängen, wenn die Erschöpfung ihm nicht die Augen schloß.

Endlich konnte er dem Fieber seines Innern keinen Widerstand mehr entgegensetzen. Es war sehr unwahrscheinlich, daß ihn selbst seine genaueren Freunde in seinem gegenwärtigen Aufzuge wieder erkannten. Er, welcher sonst im feinen Sammetwamms, mit Mantel, Barett und Degen und glänzenden Rosettenschuhen auf dem Toledo paradirt hatte, war jetzt barfuß, in weiten Kniebeinkleidern von Segeltuch und im rothen Hemde, mit der Jacke drüber. Sein reiches Haar war abgeschnitten und eine langzipfelige Fischermütze war an die Stelle des Barretts getreten.

Luca faßte sich ein Herz und schritt auf der Marina dahin, neben dem Fuße von Sant Elmo fort und sah von Weitem das Thurmhaus. Schleichend gleich einem Verbrecher drückte er sich dicht an demselben hin.

Eben bog er um eine Straßenecke, als er auf Girolamo di Faro prallte. Ueberrascht stand er einige Secunden still.

„Luca! Mein Luca!“ rief Girolamo, fiel dem Freunde um den Hals und tanzte vor Freude. „Da bist Du gesund und frisch und wir glaubten, daß Du Dir . . . Aber nichts davon — Du lebst! Ach, wie ich Dich gesucht habe, Luca! Jetzt, da Du wieder am Platze bist, ist auch wohl noch Hoffnung für unsern armen Meister . . .“

„Ist Don José krank?“

„Die Aerzte meinten, er werde sterben; aber er hat sich seit acht Tagen bedeutend erholt, obgleich er noch immer aussieht, wie eine Leiche . . . Er hat nur von Dir gesprochen . . .“

„Und Spagnoletta . . .“

„Per Bacco, hast Du nichts gehört?“

„Keine Silbe!“ antwortete Luca zähneklappernd.

„Sie ist fort, verschwunden wie der Blitz!“ sagte di Faro. „Und der Prinz Statthalter ist auch weg; am Abende jenes unseligen Festes ist er mit fünf spanischen Fregatten nach Cadix unter Segel gegangen. Anstatt seiner haben wir Don Gonzalez Montijo zum Vice-Ré erhalten . . .“

Erschrocken hielt Girolamo inne. Luca riß sich die Mütze vom Kopfe und nach der Art, wie er mit allen zehn Fingern über den kahlen Kopf krallte, hatte er die Absicht, sich das Haar auszuraufen.

„Ich bin der Urheber des Unheils“, sagte er endlich tonlos und schwankte wie ein Berauschter. „Sie hat mich zum Retter aufgerufen, als sie ermaß, daß sie der Satanskunst des Prinzen nicht werde widerstehen können — und ich habe sie feige, ehrlos in der höchsten Noth ihrer Seele verlassen . . . Fluch über mich Elenden!“

„Du irrst Dich, guter Luca!“ sagte Girolamo mitleidig. „Der Meister wird Dir das ganz anders erklären . . . Er ist sicher, daß ihn weniger Don Juan, als Spagnoletta heimtückisch verrathen hat; daß sie selbst es war, welche ihre Entführung veranlaßte, da sie wissen konnte, daß sie Don José lieber getödtet als zugegeben haben würde, daß sie sich dem Prinzen als dessen Geliebte in die Arme warf . . .“

Luca besann sich.

„Ich muß Don José sehen!“ sagte er kraftvoll. „Ich bin ihr und ihrer Liebe zu mir schuldig, mich anzuklagen . . . Sie ist eine Heilige, welche Sünden ihr der Satan in der Gestalt des Prinzen auch abgerungen haben mag!“

Er wandte sich um und trat in das Haus.

Spagnoletto ließ erkennen, wie außerordentlich er seinen Schüler liebte, den er vielleicht nur seiner herrlichen Begabung wegen mit solcher unerbittlichen Strenge behandelt hatte . . . Aber Don José war im Innersten gebrochen . . . Aus einem ganz andern Grunde, als früher, hielt er seinen Willen aufrecht, daß Spagnoletta's Namen von Luca in seiner Gegenwart nicht ausgesprochen werden dürfe.

Erst dann, als das schwache Rohr seiner Lebenskraft völlig zu brechen drohte, erst dann gestattete er Luca das Bekenntniß von seiner letzten Unterredung mit Josita. Seine letzten Worte bestanden in dem Befehle, das Bild vom San Genaro und der Santa Rosalia zu vernichten und für Spagnoletta tausend Seelenmessen lesen zu lassen.

Dahin sank der merkwürdige Künstler, — ein Opfer seines ungemessenen Ehrgeizes und seiner tiefen väterlichen Liebe für sein Kind!

Jahre vergingen, da durchlief Neapel eine Schauerkunde. Eine unbekannte vornehme Dame sollte sich in den Krater des Vesuvs hinabgestürzt haben. Die mit Tausenden von Köpfen arbeitende Phantasie des Volkes hatte es herausgebracht, daß diese Dame keine andere, als die Tochter des Malers gewesen sein könne, die einst mit Don Juan von Austria unter höchst auffallenden Umständen Neapel verlassen hatte.

In Giordanas Herzen ging der alte Traum der Liebe zur schönen Spagnoletta mit all' seiner schmerzlich süßen Wonne und seinem schauerlichen Ende wieder auf und er beschloß, um die abermals heftig erschütterte Ruhe seines Innern wenigstens in etwas wieder zu erringen, dem Andenken der beiden Flüchtlinge ein künstlerisches Opfer zu bringen.

Er malte seinen Sturz des Satans. Dem Erzengel Michael welcher den Fürsten der bösen Dämonen siegend in die Tiefe stürzt, lieh er die unvergeßlichen Züge der Spagnoletta, während Satan die in's Verzerrte gezogenen Gesichtszüge ihrers Verführers hatte. Lange bewahrte der Meister das Bild, bis es von einer Dame der spanischen Herrscherfamilie gekauft wurde, welches die Beziehung des Bildes zu Don Juan d'Austria Interesse einflößte. Spätere Generationen haben den Kopf des Erzengels zu mädchenhaft weich und lieblich gefunden — hier ist die Ursache, weshalb derselbe bei Luca nicht gleich dem mächtigen, zornlosen, aber unerbittlichen Gewaltigen erscheint, den Raphael als Besieger des Fürsten der Finsterniß darstellte. Dr. G.



MARIA MANCINI.



GUERCINO pinx^t. W. FRENCH SC.

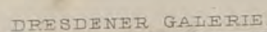
CHRISTUS GEKRÖNT. CHRIST CROWNED.

DRESDENER GALERIE.



C. CIGNANI pinx^t. A.H.PAYNE sc.

POTIPHAR'S WEIB. POTIPHAR'S WIFE.



M.A. FRANCESCHINI pinx^t. A.H. PAYNE sc.

MAGDALENA. MAGDALEN.



POUSSIN pinx^t W. FRENCH sc.

DIE GEBURT CHRISTI. THE BIRTH OF CHRIST.

MUSEUM IN BERLIN



CLAUDE LORRAIN pinx^t A.H.PAYNE sc.

LANDSCHAFT. LANDSCAPE.

Maria Mancini.

Von Pierre Mignard.

Die Straße „de la Tisseranderie" war selbst damals, als die meisten ihrer Häuser neu und modisch waren, das heißt um die Zeit des Regierungsantritts Ludwig's XIV., kein Sammelplatz der vornehmen Gesellschaft. Sie war schmal und krumm, diese Straße mit dem langen Namen und mit sehr schmalen Häusern besetzt, die dort den Raum in Anspruch genommen hatten, wo derselbe auch erst zu haben war — nämlich in der Höhe. In kühnen Ausladungen lehnten sich die übereinander gethürmten Stockwerke bis zu den der Straße zugekehrten Giebelspitzen hinauf, immer weiter und weiter in die Straße herein, so daß die Bewohner der obersten Region fast in Gefahr waren, den gegenüber befindlichen Nachbarn bei einer gleichzeitigen Ausschau aus den Fenstern vor die Köpfe zu prellen. Unten in der Straße herrschte bei blendendem, lustigem Sonnenlicht ein angenehmes, kühles Halbdunkel, wie in alten Kellergewölben, und gar traulich marschirte sich's hier, wenn man den Schlamm als ein unvermeidliches Uebel betrachten gelernt hatte, bei heulendem Sturm und bei jener boshaften Art des pariser Regens, der weise mit seinen Kräften haushielt, um einige Wochen hindurch Tag und Nacht mit seinem Waschfest fortfahren zu können. In der Rue „de la Tisseranderie" wohnten fleißige Leute, ernsthafte Arbeiter, gute Kirchengänger, Menschen, die im Winter schon um fünf Uhr die Hausthüren verschlossen und verrammelten, damit nicht etwa ein Trupp von lustigen Cavalieren auf den Einfall gerathe, sich zu überzeugen: ob der Ruf der Schönheit, dessen sich die Töchter der ehrsamen Kleinbürger dieser Straße erfreuten, auf Wahrheit zurückzuführen sei oder nicht?

Indeß hatte die Straße, wie jede andere der Hauptstadt, ihren „weißen Raben" aufzuzeigen. Er wohnte an der vornehmsten Stelle der Straße, da, wo diese, ziemlich in der Mitte ihrer Ausdehnung, vor einem etwa zwölf Schritte weit eingerückten Hause einen mit einem Brunnen versehenen, kleinen, freien Platz besaß. Irgend ein längst zu den „Acten" der Ewigkeit cassirter Polizeimeister hatte den Platz als einen Winkel gekauft. Die Leute der „Tisseranderie" waren aber stolz genug gewesen, diese Bezeichnung gewissermaßen zu adeln, indeß sie den Winkel „Coin d'or" nannten.

Am „Coin d'or" stand das kleine Haus mit dem großen weißen Raben drin. Es sah wirklich einem Vogelbauer nicht unähnlich, mit seinen vielen Erkern und aus Holz geschnitzten Schnörkeleien und wie ein Käfig ward es selbst bei schönstem Wetter wie die Paläste der Chaussée d'Antin sorgfältig verschlossen gehalten. Hier gab es, in der „Tisseranderie" sonst unerhört, einen Portier mit

zweispitzigem, enormem Hut und silberbesetzter Livrée, ein Würdenträger, der sich, ganz unerwartet, wie ein Komet, mit seinem rothen Gesicht zuweilen auf dem Coin d'or sehen ließ, um langsam um den Brunnen herum zu marschiren und die eine der beiden blanken Scheiben seines Joujous tactmäßig auf- und abtanzen zu lassen. Vor diesem Hause hielten oft glänzende Sänften mit Läufern und galonnirten Trägern, zuweilen sogar große Carrossen vom Hofe, die Straße fast völlig versperrend.

Hier wohnte der berühmteste Maler von Paris, Peter Mignard, in der Tisseranderie nur mit seinem Beinamen „le Romain", der Römer, genannt, weil er länger in Rom weilte und der Malweise der Italiener huldigte, bis ihn Paris auf andere Gedanken brachte.

Mignard hatte lange im Schlosse gewohnt, bevor er das seiner Frau gehörende Häuschen in der Tisseranderiestraße bezog. Der jüngere Meister, Lebrun, sollte ihn aus den Tuilerien verdrängt haben. Einige Nachbarn aber, die mit dem Portier eine Prise zu wechseln die Ehre gehabt hatten, machten Andeutungen darüber, daß die eine Tochter des Malers, eine treffliche Künstlerin, zu schön und zu lebhaft gewesen sei, um länger ohne Gefahr in der nächsten Nähe der glänzendsten Cavaliere von ganz Frankreich im Schlosse verweilen zu können.

Der Portier öffnet die Thür und zwei junge Männer in hofmäßiger Tracht treten ein.

Der Voranschreitende ist wohlgenährt, trägt ein kleines Bärtchen, das wohl zu seinem runden, dunkelfarbigen Gesicht steht, und schaut mit den blitzenden, kleinen Augen, tiefschwarz gleich seinem langen, schlichten Haar, gebieterisch, ja übermüthig um sich Er war ganz in Hellblau gekleidet, mit breitkrämpigem Federhut und einem etwa zwei Fuß langen, höchst kostbaren Hofdegen versehen.

Der zweite Cavalier war etwa acht Jahre jünger als dieser und zählte kaum zweiundzwanzig Jahre. Sein Anzug hatte trotz des französischen Schnittes etwas Fremdartiges, denn er war durchaus von schwarzem Sammet. Weiß wie die kleine Halskrause war der Nacken des Jünglings und frisch und blühend strahlten seine Wangen, einen scharfen Gegensatz zu den kurzen schwarzen Locken und den großen, geistvollen, dunklen Augen bildend. Er führte einen langen römischen Stoßdegen, ohne Bügel am Griff, auf welchem die zarte, aber kräftige linke Hand ruhte, da sonst die Spitze der Waffe auf den Boden gestoßen wäre.

„Nun, Signor Giacomo", sagte der Blaue mit stark italienischem Accent, „was habe ich denn heute so Sonderbares, daß Du mich angaffst und den Mund aufsperrst, als wolltest Du, behüt' mich Gott, das hohe „C" singen?"

„Herr Oberindentant, mein Herr ist bei einer sehr wichtigen Arbeit und er hat strengstens befohlen, daß er ungestört bleibe . . ."

„O, wir wissen schon, Du gezähmter Cerberus! Wir kommen eben, um an dieser Arbeit auch noch ein wenig herumzupfuschen . . . Sag' das Deinem Herrn."

„Ich darf nicht!"

„Geh' doch zur Seite — Lully läßt sich selbst von des Königs Mousquetaires nicht abweisen, viel weniger von einer betreßten Vogelscheuche aus der Auvergne."

„Herr Oberintendant", antwortete der Thürhüter, immer noch den Weg zu der schmalen Treppe durch seine breite Person versperrend, „wenn ich Euch nun auch durchließe, so ist da der andere Herr, den ich noch gar nicht gesehen habe . . ."

„Ich versichere Dir, Sanct Christophorus, daß ich selbst diesen Herrn auch erst seit einigen Stunden kenne. Er aber ist, wenn ich mich ausnehme, die Hauptperson hinsichtlich der „wichtigen" Arbeit von Meister Mignard . . . Tritt seitwärts! Sollen wir Dich mit Gewalt durchprügeln?"

Der Portier schloß die Thür und stieg brummend die Treppe hinan, indeß er im Stillen bedenken mochte, daß es besser sei, wenn er sich von seinem Herrn auszanken lasse, als wenn sich der Oberintendant die Mühe nehme, den breiten Portierrücken mit der Degenklinge auszumessen.

Mignard mußte wirklich einer wichtigen Beschäftigung obliegen, denn wie auch der Oberintendant rief und mit dem Fuße stampfte — es währte wenigstens zehn Minuten, bis eine Thür sich öffnete und ein kleiner Mann mit freundlichen Zügen erschien, das italienische Barret, nach Art der Doctorenmützen geformt, von dem geringelten, stark in's Graue spielendem Haar zog und die Gäste einlud, näher zu kommen.

Sie traten in das Atelier des Malers, das mit seinen Gemälden, Studien, Sculpturwerken und reichem Möbelschmuck einen wirksamen Eindruck machte. Der Oberintendant sah sich um, kam allgemach aus seinem Aufbrausen zu einer ruhigen Stimmung und sagte dann:

„Wißt Ihr wohl, Meister Mignard, daß ich es mir nicht erlauben würde, Euch antichambriren zu lassen, obwohl . . . obwohl . . . Nun, es ist gleichgiltig, was ich sagen wollte."

„Obwohl", fuhr Mignard mit feinem Lächeln fort, „obwohl Ihr kein Oberintendant der königlichen Musik, ja nicht einmal ein gewöhnliches musikalisches Menschenkind, sondern nur ein Maler seid, ein Künstler, der sich nicht anmaßen darf, mit einem Componisten zu rangiren . . ."

Lully lachte

„Da Ihr das selbst sagt, so mag's auch gelten!" rief er. „In der That, es ist eine eigene Atmosphäre, die den Maler umfängt. Alles so feierlich taubstumm!"

Er deutete auf die Bilder an der Wand und näherte sich dann der großen, auf der Staffelei befindlichen Leinwand.

„Freut Euch, guter Mignard, daß Musik und Tanz wenigstens diesen Werken volles Leben verleihen, die Ihr zu Euren schlechtesten zu rechnen pflegt."

„Ohne Zweifel stehen diese Entwürfe auf der niedrigsten Stufe meiner Kunst", erwiederte Mignard sehr ernst.

„Das ist gewiß kein unanfechtbares Urtheil, Meister!" sagte Lully und betrachtete das Bild mit großer Aufmerksamkeit.

Dasselbe war sonderbar genug. Die Mitte der leicht und groß behandelten Farbenskizze nahm eine gefällig angeordnete Gruppe von Figuren antiken Gepräges ein. Ein athletischer Mann, mit dunkler Hautfarbe, glühenden Augen und emporgesträubtem Haar, in kurzer, rother Tunica, war aus einer von Schlangen und großen Eidechsen umgebenen Felsenhöhle hervorgestiegen, um eine reizende Frau zu führen, die, entzückt die Arme ausbreitend, in eine reiche, mit blendenden Farben prangende Landschaft blickt. Nymphen umgaben in anmuthigen Stellungen die Gruppe, ihre Freude kundgebend und eine hehre Matrone stand bereit, um die schöne Frau in ein Schiff mit schwellenden Segeln zu geleiten, das die wundervollen, grünen Palmeninseln in der Ferne zum Ziel zu haben schien.

Düster und warnend zeigte der Mann in rother Tunica auf den Granatapfel in seiner Hand.

Im Hintergrund standen zwei abenteuerliche, bärtige Gestalten, Fackeln und Schwerter tragend. Jedenfalls war dies Bild eine Andeutung der Rückkehr der Proserpina aus dem Reiche des mächtigen Aides in die Oberwelt, wobei der Herrscherin die Mutter Cybele als Fischerin dient.

Sehr eigenthümlich stimmte zu dieser Scene der classischen Mythe die Umgebung. Ein Chor von Schäferinnen und Schäfern, höchst modisch gekleidet und nur durch Schäferstäbe und Flöten ihre idyllische Würde beurkundend, umtanzte im zierlichsten Menuetschritt den Hof Seiner unterirdischen Majestät Man unterschied leicht die Figur Seiner Majestät des Königs Ludwig's XIV., die etwas an's Matronale streifende, steif aufgerichtete Herzogin von Guise und den wahrhaft heldenmüthig sich bewegenden Grafen von St. Paul. Die zweite Dame im Vordergrund mit einer verschwenderischen Lockenfülle ausgestattet, war von Meister Mignard mit großer Vorliebe behandelt und viel mehr ausgeführt, als die übrigen Gestalten. Der Begleiter Lully's faßte das Bild genau in's Auge und verweilte dann mit sichtlichem Interesse bei jener Dame mit dem schwarzen Lockenschmuck.

„Nun, Herr Oberintendant", fragte Mignard, „wie gefällt Euch der Entwurf?"

„Ach, es wird Musik dazu gemacht und wenn sie aus der Unterwelt herauf geholt werden müßte", sagte Lully. „Der Rothe da singt wie ein grollender Ehemann, der Ursache hat, die liebenswürdigen kleinen Schwärmereien seiner Dame in Schranken zu halten, die Frau Mutter ruft die Jugend an und verbürgt sich Namens derselben für ihre Tochter und die Nymphen singen Alles, was sie zum Preise der Liebe, die sich um nichts als um ihre eigenen Gesetze bekümmert, nur irgend auftreiben können. Habe ich's getroffen, Signor Gherardesca?"

Der junge Mann in Schwarz lächelte flüchtig und nickte.

„Mein Herr Oberintendant", sagte Mignard, gegen den Fremden sich verbeugend, „wäret Ihr nicht als Musiker berechtigt, ungewöhnlich zerstreut zu sein, so würde ich Euch einen Vorwurf daraus machen, daß Ihr mir Euren Begleiter noch nicht vorgestellt habt . . ."

„Wahrhaftig, lieber Mignard!" rief Lully lebhaft aus. „Da seht den Beweis, daß ich Euch im Herzen als mein anderes Ich ansehe. Es ist mir gar nicht eingefallen, daß Ihr einem meiner Freunde fremd sein könntet . . . Aber ich will gleich meinen Fehler, wenn's einer sein sollte, gut machen . . . Pierre Mignard, großer Römer, siehe hier einen Geweihten der Kunst, welcher stolz sein würde, ein Römer zu sein, wäre er nicht gleich mir ein Sohn des hehren Florenz . . . So weit wäre ich glücklich gekommen — Pierre Mignard: Niccolo Gherardesca . . . Jetzt aber entsteht die Schwierigkeit . . ."

„Der Herr ist ohne Zweifel Musiker", bemerkte Mignard. „Wäre ich noch jung, auch ich würde den Geigenbogen anstatt des Pinsels zur Hand nehmen . . . Aber über fünfzig Jahre alt geworden, muß ich in der Region des stummen Sehens verharren; denn ich würde mich in der süßen Dämmerung der Töne nicht mehr zurechtzufinden vermögen . . ."

„Mein Herr", sagte Gherardesca, „was Ihr da eben sagt, deutet darauf hin, daß Ihr ein Dichter seid, und solltet Ihr nie zwei Verse gereimt haben . . ."

„Ich bin nichts weniger als ein Dichter", meinte der Maler kopfschüttelnd.

„Signor Gherardesca glaubt auch", rief Lully, „er sei kein Dichter, weil er, ganz im Gegensatz zu Euch, Verse macht, wo er geht und steht. In der That, Mignard, da Ihr unsere Sprache als ein so feiner Meister beherrscht, so werdet Ihr einen seltenen Genuß haben, Meister Gherar-

desca improvisiren zu hören . . . Und einen noch größern, wenn Ihr ihn seine Verse auf der Bühne sprechen hört."

„Ihr seid der neue Director der Italiens du Roi?" fragte Mignard erstaunt. „Und so jung? Ich hatte bisher immer nur den Namen Niccolo gehört . . ."

„Ich bin Schauspieler, mein Herr", sagte Gherardesca, „ein Arlecchino, der zuweilen gut gewesen ist, und ich schreibe alles Das, was wir aufführen, weil ich weiß, wie die Sachen beschaffen sein müssen, damit der Schauspieler sich leicht und sicher hineinfindet. Und außerdem habe ich das Arrangement der Tänze des Ballets du Roi übernommen, zu denen der Herr Oberintendant die Musik macht. Ihr seht, Herr Mignard, daß ich alle Ursache habe, mich Eurem Wohlwollen zu empfehlen, da ich zu den Entwürfen der Festspiele — wie dort einer auf der Staffelei steht — den Text liefern und den Figuren die Tanzformen vorschreiben und leider auch einüben muß . . ."

„Gott behüte mich!" rief Mignard sehr erschrocken, „wenn Ihr mir eben mehr gesagt habt, als ein Compliment. Bezeugt Ihr es mir, Lully, daß ich mich nie zu etwas Weiterem verbindlich gemacht habe, als in meinen Entwürfen die Costüme der Darsteller anzugeben und höchstens meine Idee über eine gute, effectvolle Gruppirung der Personen bei einer und der andern Hauptscene vorzuschlagen."

„Ich finde, daß Ihr mehr gebt, als Ihr behauptet", sagte Gherardesca, unbeschreiblich anmuthig lächelnd, „denn in Eurem Entwurf dort steckt jeder Vers des Festballets: „Pluton und Proserpina", das ich soeben im Kopfe fertig gemacht habe . . ."

„Gebt den Nymphen nur einen Hauptpart, mein bester Gherardesca", bemerkte Lully sehr erregt, „denn diese Dummköpfe mit den Bockshörnern wollen immer noch nicht einsehen, daß ich Recht habe, weibliche Rollen mit Frauenstimmen zu besetzen, und daß kein Discantist jemals den Herzenszauber ausüben kann, welcher in jedem Tone einer gut geschulten Frauenkehle liegt . . . Die Weiberchöre sind mir die Hauptsache und dann der gemischte Gesang für das Minuetto secondo, für mein Toco . . ."

„Ein Minuetto läßt sich hier schwer anbringen", sagte Gherardesca, das Bild betrachtend. „Diese mythischen Personen können nicht wohl als Zuschauer des Tanzes dastehen . . ."

„Nun, dann werft sie in irgend eine Versenkungsklappe!" rief Lully, bereits keuchend bei diesem Widerspruch. „Wenn ich ein Minuetto für nöthig halte, so wird's da sein. Oder sollen die Schäfer etwa eine Sarabande aufführen?"

„Die Pas des Menuets", entgegnete Gherardesca, „welche der seitlichen Bewegung angehören, kann ich für das Ballet der Schäfer allenfalls beibehalten . . . Es muß eine Art griechischen Chorreigens gebildet werden, dessen Hauptbewegung eine kreisförmige ist, die den Mittelpunkt — wo die mythischen Personen sich befinden — unberührt läßt. Das Menuet mit seinen beiden Parallellinien aber setzt quer über . . ."

Lully war ebenso rechthaberisch, wie jähzornig und rücksichtslos, so daß er selbst nicht im Stande war, sich dem König gegenüber zu fügen, um andere Ideen, als die seinigen, gelten zu lassen. Es war aber eine so ungezwungene Art, in welcher Gherardesca seine Meinung vorbrachte, daß der Componist rief:

„Ihr werdet mich hoffentlich später mit Euren Sentenzen nicht ermorden wollen, deshalb lasset uns Frieden halten. Ich mache meine Menuet, wie ich will, und Ihr lasset ihn abtanzen,

wie Ihr wollt, dann sind wir über das Dilemma hinaus. Ich bin der Erfinder des Menuets und ich werde meinem Kinde kein Glied abreißen lassen.

„Habt Ihr, Herr Gherardesca, auch meine Costüme genau angesehen?" fragte Mignard etwas ängstlich.

„Die Götter und Nymphen sind gut und der Hof wird sich keine Mode vorschreiben lassen", antwortete der Dichter.

„Na! Das käme auf unsere Entschlossenheit an!" rief Lully, schon durch den Gedanken an ein Gefecht begeistert. „Die Seigneurs zu beugen, nehme ich auf mich allein! Sie sehen grämlich genug aus, beson ers vom Rücken aus gesehen, mit den wie Klötze emporgebauschten Seitentaschen der Röcke."

„Ich glaube", meinte Gherardesca, „daß die Damen für eine kleidsame kühne Neuerung mehr Sinn haben würden, als die Cavaliere . . ."

„Die Damen haben wirklich Neues verlangt", antwortete Mignard, den dichten Schleier fassend, welcher ein auf einer seitwärts gestellten Staffelei befindliches Bild verdeckte. „Ich habe die Damenroben dort nur angedeutet, die in dem Ballet zur Erscheinung kommen werden. Ich versichere, daß es mir keine angenehme Mühe gewesen ist, mich in die Geheimnisse der Modistinnen hineinzufinden und endlich die hohen Kennerinnen durch meine Zeichnung zu befriedigen . . . Bitte, so sehen die Roben aus, in welchen sämmtliche Schäferinnen des Ballets auftreten werden . . ."

Mignard zog den Schleier zur Seite — eine Bewegung, welcher ein Ausruf der Bewunderung von Seiten der Gäste folgte.

Es war eine junge Dame, deren Bildniß den Beschauern entgegenstrahlte. Das Bild war in halber Figur genommen. Schwer wäre es zu sagen gewesen, wo eigentlich die tiefe Ursache verborgen lag, welche das Gemälde so reizend und zugleich so fesselnd erscheinen ließ. Der Maler hatte alles Beiwerk und die wesentlichen Vortheile, welche eine im Bilde bedingte Lichtführung gewähren, verschmäht, und dennoch nicht allein das lebendigste Relief, sondern auch eine Stimmung in das Bildniß hineingetragen, die lockend und winkend, herausfordernd und abweisend, ungeachtet des sonnigen Lächelns der Dame, etwas unendlich Rührendes besaß.

Die Dame konnte keinen Anspruch darauf erheben, sich jenen Idealgesichtern anzuschließen, welche seit Luca Signorelli und Raffael von den alten Meistern Italiens auf die Leinwand gezaubert wurden. Die Stirn war senkrecht fast, die Nase mehr kurz und fast aufgestutzt, das Haar überreich und von Natur nicht in fließende Wellen, sondern in feste, krause Locken gelegt, und endlich erschienen Haar und Augen viel zu nachtschwarz gegen die blüthenfrische Farbe der Haut. Die Miene, der Ausdruck des Blicks, der leise Anhauch eines Lächelns, der dem ganzen untern Theile des Gesichts eine süße Anmuth verlieh, verbreitete, gleich dem Duft der Rose, eine Ahnung des in diesen Formen wogenden seelischen Lebens, welche das Auge verhinderten, die bloße Aeußerlichkeit zu erfassen.

„Wer ist die Dame?" fragte Gherardesca, ganz dem Anschauen des Bildes hingegeben.

„Seht, Signor, das ist die neue Robe", sagte Mignard, auf das eigenthümlich geformte Kleid und seinen reichen Ausputz deutend. „Zu einer edlen und anmuthigen Haltung paßt das

Oberkleid vorzüglich, während die eigentliche Robe trotz meiner Remonstrationen noch immer zu eng ist . . ."

„Aber wer ist sie?" wiederholte Gherardesca mit glühendem Blick. „Sie — im Ballet die Tänzerin des Königs . . ."

Lully lachte.

„Wahrlich", sagte er, „es war eine Zeit und sie ist erst nach meiner Verheirathung völlig in's Meer der Vergangenheit gesunken, es war eine Zeit, wo plötzlich eine geheime Macht aufstieg und mir ein verzehrendes Herzensfieber anhauchte. Die Symptome des ersten Fieberanfalls waren ganz so, wie wir sie eben jetzt bei unserm armen Gherardesca finden . ."

„Ich verstehe Euch nicht, Maëstro Lully . . ."

„Ich glaub's gern; damals verstand ich auch nicht, was die Leute mir sagten . . . Das hatte sie bewirkt; aber die Dame dort . . . O, sie versteht eine Menge von solchen Kunststücken . . ."

„Aber ich beschwöre Euch, wer ist sie? Eure Gemahlin — unmöglich!"

„Gott sei gepriesen, daß sie es nicht ist; denn sonst hätte mich, der ich zwar tapfer, aber unter allem Begriff ungeschickt fechte, längst ein Degenstoß eines jener Cavaliere unter den Rasen gebracht, die mit mir an Verliebtheit in meine Göttin wetteiferten! Dies ist Maria Mancini, die Nichte des Cardinals Mazarin . . ."

Gherardesca trat einen Schritt zurück, um sich gleich wieder dem Bilde zu nähern.

„Ich selbst werde den Chorreigen führen", sagte er mehr wie zu sich selbst, „und Maria Mancini wird nicht mit dem König tanzen . . ."

Lully schlug den Dichter auf die Schulter.

„Per Bacco, carissimo, Ihr seid ein Mann mit dem echten Stempel der Florentiner! Drei Tage in Paris, findet er es bereits für nothwendig, sich in die Privatangelegenheiten Seiner Majestät zu mischen . . ."

„Sie ist nicht des Königs Geliebte!" rief Gherardesca aus. „Ich entsinne mich — der König sollte Olympia Mancini heirathen . . . Aber diese Dame heißt Maria . . . Meister Mignard, gestattet die Frage, ob Ihr mir dies Bild abtreten wollt? Fordert, was Euch beliebt, ich werde nicht ruhen, nicht rasten, bis ich die Summe errungen habe, das Bild zu kaufen."

„Mein Herr, das Bild ist nicht feil . . .", bemerkte Mignard, fast verschüchtert von dem heftigen Wesen Gherardesca's.

„Ihr könnt ja noch ein Mal das Bildniß machen und das zweite Eurem Besteller geben."

„Unmöglich, Signore!"

„Weshalb unmöglich? Fürchtet Ihr, daß Ihr dies Bild nicht genau copiren könnt? Ihr seid Eurer Kunst sicher genug, um nicht auf einen solchen Gedanken zu gerathen."

„O, ich glaube, die Wiederholung würde in mancher Hinsicht besser sein, als das Originalbild, was etwa die Harmonie des Details an einzelnen Stellen betrifft. Schwer würde es nur für mich sein, jenen Hauch des Lebens wieder über das Bild zu breiten, der unwillkürlich dem Original gegenüber aus dem Pinsel geflossen ist . . . Doch dies sind müßige Betrachtungen . . . Dies Bild muß morgen schon seinem Besteller überliefert werden und Maria Mancini wird sich nie wieder malen lassen — was ich jedoch dahingestellt sein lasse, da Frauenlaunen sehr oft zu wechseln pflegen."

„Ich bin auch mit einer Wiederholung des Bildnisses zufrieden, fordert Euren Preis . . .“

„Signor Gherardesca, es schmerzt mich, daß ich Euch gleich bei der ersten Begegnung einen Wunsch entschieden abschlagen muß.“

„Vergebt, Herr Mignard! Aber warum malt Ihr auch solch' ein Bild? Darf ich fragen, wer das Bild bestellte, wenn nicht die Dame selbst es war?“

„Sie hat mir zehn Mal gesessen, sagte Mignard, sich windend und drehend auf seinen hohen Absätzen; „aber sie wird das Bild nicht besitzen, wie sie es auch nicht bestellte!“

„O!“ rief Lully; „es ist der Bräutigam, Prinz Colonna, gewesen, der in vierzehn Tagen mit Maria Mancini Hochzeit macht . . .“

Mignard schüttelte den Kopf.

„Es war der König!“ sagte Gherardesca, einen schmerzlichen Blick auf das Bild werfend. „O, wie viele Anmuth, wie viele wunderselige Jugend, wie viele Liebe umfaßt der blinkende Rahmen dort . . . Der König!“

Gherardesca versank in Gedanken und ging schweigend fort, als Lully sich erinnerte, daß er zur Probe jener Musikaufführungen eilen müsse, welche als diejenigen der „Petits violons du Roi“ in der Geschichte der Kunst jener Zeit berühmt geworden sind.

Mignard war den ganzen Tag lang in der rosigsten Laune von der Welt . . . Er konnte es nicht müde werden, seiner Tochter von dem Dichter, Schauspieler, Sänger und Tänzer zu erzählen, der ihm den Triumph bereitet hatte, sich in Maria Mancini's Bildniß zu verlieben, und die Malerin starb vor Neugierde, den Enthusiasten wiederkehren zu sehen.

Der Abend kam gleich den Fledermäusen zum Coin d'or der „Straße de la Tisseranderie“ geflogen und Meister Mignard band sich ein ostindisches Musselintuch um den Kopf, um sehr gegen seine Erwartung eines der merkwürdigsten Abenteuer seines Lebens zu bestehen.

In dem Stockwerk, wo sich das Atelier befand, residirte der Meister allein, wie ein indischer Gott in seinem Tempel. Unten befand sich die Damenwelt, die Hausfrau, das Töchterchen, der Sohn und der riesenhafte Portier; oben schlief Niemand als Mignard.

Es war eine stürmische Nacht und die Windstöße fanden ihren Weg bis in die Tiefen der schmalen Straße hinab. Es mochte gegen Mitternacht sein, als Mignard durch ein Gefühl von plötzlich auf ihn eindringender Kälte halb erwachte und zugleich das Schiebefenster sehr heftig niederfallen hörte. Es mußte also vorher in die Höhe gehoben worden sein. Diese Betrachtungen machte der Maler, indeß er den Rest einer bleiernen Schlafbefangenheit zu überwinden strebte.

Der helle Schein eines plötzlich auffahrenden Lichts weckte Mignard jedoch völlig, — er glaubte zuerst, trotz der kalten Jahreszeit, einen Blitz gesehen zu haben und wartete auf den Donnerschlag. Dieser fuhr ihm wirklich durch alle Gebeine, als er entdeckte, daß in seiner Stube sich Licht befinde, daß ein Mann, der viel kleiner als der Sanct Christoph unten war, mit dem Licht in der Hand lautlos umher marschirte und die Schönheit der an den Wänden hängenden oder auf der Staffelei stehenden Gemälde zu bewundern schien.

An die Stube stieß das Atelier, das auch zum Vorsaal hin einen Ausgang hatte. Der unheimliche Gast wandte sich zur offenen Thür des Arbeitszimmers.

Mignard konnte den Fremden jetzt ganz genau betrachten. Vorher war er, da er das Licht in der von Mignard abgewandten Hand getragen hatte, ein tiefer Schatten, umgeben von einem

strahlenden Glanze, erschienen. Der Mann trug einen niedrigen Klapphut, wie damals meist die Seeleute, und hatte den Kopf dermaßen in ein rothgemustertes Tuch eingebunden, daß von dem Haar nichts zu sehen war. Ein grauer, wollener Kittel und eben solche Beinkleider verhüllten fast die Umrisse der Körperformen, die fest und kurz zu sein schienen. Der Mensch war barfuß. Als er sich seitwärts wandte, sah Mignard, daß der Gast eine Halblarve von Draht trug, wie ein Arlecchino der Bühne.

„Gherardesca!" tönte es im Innern des vor Todesangst Schweiß vergießenden Malers. „Er kommt, der Wahnsinnige, um mir das Bild Maria Mancini's zu stehlen."

Dieser Gedanke gab dem Meister seinen Muth wieder. Einem gewöhnlichen Räuber gegenüber würde er sich zitternd unter die Bettdecke gesteckt haben; aber mit diesem enthusiastischen Kunstfreund ließ sich am Ende ein Wort reden und wenn sich Mignard auch zu einer Wiederholung des Bildes aus dem Gedächtniß heraus verpflichten sollte.

Er sprang daher kühn vom Lager auf und rief:

„Signor Gherarda, ich wollte sagen Gherardesca! Ihr habt mich vor Schrecken fast um mein Gedächtniß gebracht! Was, um aller heiligen Patrone der Künste, soll diese entsetzliche Scene bedeuten?"

Mignard stand jetzt mitten im Zimmer.

Der Fremde stieß einen kurzen, rauhen Ton aus, drehte sich um, setzte das Licht vorsichtig mitten auf einen Tisch und legte mit einem Griff und Schwung den Meister Mignard, mit dem Gesicht nach unten, auf das Bett, welches er soeben verlassen hatte.

Mignard lag einige Augenblicke ganz ruhig, wie ein Fisch, der soeben aus dem Wasser gezogen und auf's Land geworfen wurde. Der Fremde flüsterte ihm mit heiserer Stimme zu:

„Ruhig, ganz ruhig, Herr Onkel; dann läßt sich Alles friedlich zu Ende bringen. Aber versucht Ihr Lärm zu machen, so werde ich Euch meinen Dolch in die Gurgel stoßen. Ich habe es weder auf Eure vielen Goldstücke noch auf Eure Sammlung von kostbaren Ringen, Petschaften und Tabaksdosen abgesehen . . ."

„O, ich bin sehr arm; Ihr irrt Euch, wenn Ihr meint, daß ich Geld und Pretiosen besitze . ." sagte Mignard mit ganz feiner Fistelstimme . . ."

„Eure Versicherung ist mir gleichgiltig . . . Ich will eines Eurer Bilder holen; das ist für Euch, welcher alle Tage dergleichen wieder fertig pinseln kann, so gut wie gar kein Verlust . . Also, kann ich mich auf Euch verlassen, Herr Onkel? Werdet Ihr mir den Messerstoß ersparen?"

„Ich schwöre . . ."

„Nun dann setzt Euch aufrecht."

Der arme Mignard saß auf dem Bettrande und starrte seinen Gewaltigen an, der eine lange dünne Schnur aus dem Kittel hervorzog und eine weite Schlinge machte.

„Herr Gherardesca . . .", flüsterte Mignard.

„Ach, Ihr macht Euch trotz Eures Versprechens unnütz", murmelte der Gast. „Ich will Euch etwas mittheilen, was Euch vollkommen beruhigen wird."

Er kam dem Maler näher, als wolle er ihm etwas zuflüstern; aber blitzschnell hatte er den Kopf desselben eisenfest mit seinem linken Arm umschlungen. Mignard, der keinen Athem zu holen

vielweniger zu schreien vermochte, sperrte den Mund auf, worauf sein Peiniger ihm mit leichter augenscheinlich geübter Hand eine in ein feines Tüchlein eingeschlagene Mundbeere applicirte.

„Ihr seid ein schwatzhafter Mensch", sagte der Fremde, wie ein Schulmeister den Finger erhebend. „Ich kann mich auf Euch durchaus nicht verlassen und muß mich nach Bürgschaften für Euer loyales Benehmen umsehen."

Hierauf knebelte er dem Maler Hände und Füße, betrachtete seine Arbeit mit der Miene eines befriedigten Kenners und ging dann pfeifend in das Atelier, wo er einige Augenblicke umherleuchtete und dann das Bildniß Maria Mancini's von der Staffelei nahm.

Mignard's innere Bewegung ward so heftig, daß er sehr wider seine Absicht mit den Füßen zappelte und stampfte.

„Herr Onkel?" sagte der Fremde warnend. „Ich werde mich einige Augenblicke entfernen; aber ich komme wieder und tödte Dich, wenn Du stampfst und pochst und mir Deinen ungeschlachten Auvergnaten auf den Hals schicken willst."

Mignard ward mäuschenstill.

Das Schubfenster ward gehoben und das Bild an der langen Schnur hinabgelassen auf die Straße. Dann befestigte der Gast die Schnur an einer starken, rasch in das Fensterbret gebohrten Schraube, nahm den Hut ab und schwenkte denselben triumphirend.

„Gute Nacht, lieber Herr Onkel", sagte er. „Nehmt es nicht übel, daß ich Euch gestört habe. Sollten die Schnüre Euch ein wenig drücken, so ist es rathsam, daß Ihr die schmerzenden Stellen morgen mit gutem Mohnöl reibt. Tröstet Euch über Euer Mißgeschick damit, daß es nicht die schlechten Maler sind, denen Bilder gestohlen werden. Behüt' Euch Gott, Herr Onkel!"

Damit schwang sich der Dieb zum Fenster hinaus.

Mignard erhob sich und trotz der Fesseln an den Füßen gelang es ihm, zum Fenster zu hüpfen, wo er eine verzweifelte Anstrengung machte, den Knebel aus seinem Munde zu entfernen. Es gelang nicht und so mußte er sich, anstatt durch ein Geschrei die Nachbarn zu alarmiren, begnügen, in den Coin d'or hinabzuschauen, wo der in der Dunkelheit kaum als ein Schatten bemerkbare Dieb eben das Bild aufnahm und langsam sich in der Richtung nach den Tuilerien entfernte.

Da das Licht auf dem Tische brannte, so konnte der Maler untersuchen, wie er am bequemsten die Thür des Zimmers öffnen könne. Nach langen Experimenten gelang ihm dies und er hüpfte nun wie ein Rabe entlang des Corridors und kam an einen, dicht am Treppenpfosten stehenden kleinen, aber schweren Tisch, den er umstürzte. So wie der Tisch polternd die Stufen hinabfuhr, erhob sich unten die rauhe Stimme des riesigen Christoph: „Wer da?" Obgleich Mignard krampfhaft emporhüpfte und ziemlich vernehmlich den Fußboden berührte, so würde der Portier doch nicht treppan gegangen sein, wenn er nicht über den unten liegenden Tisch gestolpert wäre. Der Riese kam herauf und fand seinen Herrn, den er in wenigen Minuten von seiner Qual befreite.

Es ist begreiflich, daß für den Maler der Schlaf für diese Nacht ein Ende gefunden hatte. Die Hausgenossen wurden geweckt und Mignard erzählte seine schrecklichen Erlebnisse immer wieder von Neuem. Er war fest überzeugt, daß es Gherardesca gewesen sei, welcher ihm den Besuch abgestattet hatte. Mignard entwarf hundert Pläne, in Güte oder durch eine listige Vorspiegelung sich wieder in den Besitz des Bildes zu setzen, um den Enthusiasten, trotzdem, daß derselbe

sich durchaus nicht rücksichtsvoll benommen hatte, nicht in unabsehbares Unglück zu stürzen ... Mignard verließ sich auf Lully, der eben so verschlagen und erfinderisch, als energisch war — bis der Morgen alle diese Entwürfe als zwecklose vernichtete.

Ein königlicher Page mit seinem Walde von Federn auf dem Barret erschien unter dem Geleite des größten Theiles der Kinder der Tisseranderie vor Mignard's Hause, besah dasselbe mit einer staunenden Neugierde und ließ sich durch Christophorus dem Meister vorstellen. Der junge Edeling brachte ein Schreiben des Hofmarschalls, des Inhalts, daß „das von dem Könige befohlene Bildniß" sofort wohl verpackt in den Tuilerien abgeliefert werden solle.

Mignard, ganz zerschmettert, fast sinnlos, versprach, sogleich „mit dem Gemälde" zu kommen und fiel fast in Ohnmacht, als der Page sich entfernt hatte.

Hier war gar nichts zu thun, als daß Mignard dem Marschall des Palastes offen sagte, wie die Angelegenheit stand. Er war ein unschuldiges Opfer eines Frevlers, der nunmehr versuchen mußte, wie weit ihn sein Enthusiasmus für Maria Mancini zu schützen im Stande sei.

Der Hofmarschall, der alte Graf Montbarrey, betrachtete den Streich, welchen der Dieb dem zitternden Maler gespielt hatte, zunächst von der heitern Seite. Er lachte unbändig, als Mignard erzählte, wie vollkommen er sich dem Strolche gegenüber als Lamm benommen habe.

„Da ist weiter nichts zu machen", sagte der Haudegen, „als daß Ihr so schnell wie möglich ein anderes Bild herstellt . . ."

„O, wie gern!" rief Mignard.

„Warten ist nicht thunlich; denn seine Majestät schien etwas ungeduldig geworden zu sein. . ."

Die Herrschaften des kleinen Levers kamen aus den inneren Gemächern in den als Antichambre dienenden grünen Saal und mancher der Hochgebornen hatte für den Maler einen verbindlichen Gruß, auch wohl einen Händedruck.

Der diensttheuende Kammerher, welcher den Maler angemeldet hatte, flüsterte dem Marschall einige Worte in's Ohr, die dem Grafen einen unterdrückten Fluch entlockten.

Mignard näherte sich dem Würdenträger.

„Mein Herr", sagte Graf du Montbarrey sehr schroff, „der Verlust des Bildes ist von Seiner Majestät sehr ungnädig aufgenommen worden. Sie werden sich zu verantworten haben . . ."

Mignard wußte nicht, wie er eigentlich in das Leverzimmer gekommen sei, wo sich außer dem Monarchen nur noch der Graf St. Paul, der Oberst der Mousquetaires, Graf Laroche und der venetianische Gesandte Contmarini sich befanden.

Der König war in großer Bewegung. Er erschien für einen Ritt in den Wald gekleidet, mit kleinem Hut, den grüne und weiße Federn schmückten; mit grünem goldgesticktem Rock, scharlachner Weste, weißen Beinkleidern und hohen Stiefeln und mit dem Jagdmesser an der Seite. Der Monarch war in der Blüthe des reifern Jünglingsalters — eine zierliche, federkräftige Gestalt mit majestätischem Blick und auffallend schön geformten Gesicht, dessen Züge die ausdrucksvollste Beweglichkeit besaßen.

Graf St. Paul war ein schöner Soldat mit kurzem krausem Schnurrbart und blonden Locken, die an seine berühmte Mutter, Anna Geneviève de Longueville erinnerten. Laroche war kaum zwanzig Jahre alt, ein Riese mit der Taille eines Hoffräuleins und der erklärte Liebling des Königs, bis Laroche selbst dieser Gunst ein Ziel setzte, indeß er in einer Liebesintrigue seinem

Herrn den Vorrang abzugewinnen versuchte. Contmarini in seiner schwarzen Robe sah wie ein Geistlicher aus — ein feiner grauer Kopf, edel und schlau blickend, wie die Senatoren von San Marco auf Tizian's Bildern.

Mit einer raschen Bewegung wandte sich Ludwig XIV. an dem armen Mignard.

„Das Bild ist Euch geraubt worden?"

„Ja, Sire, ich bin so unglücklich gewesen . . ."

„Aber Ihr wißt hoffentlich, wer der Dieb ist?"

„Sire . . ."

„Wie viel hat man Euch bezahlt, damit Ihr Euch geduldig bestehlen ließet . . ?"

„Sire, auf meinen Knieen flehe ich Euch an . . ."

„Ihr werdet das Bild oder den Dieb schaffen — Ihr werdet nicht weit zu suchen haben."

Der König wandte sich um und Laroche trat rasch vor, um die Schulter des Malers zu berühren und den Wankenden in's Vorzimmer zu geleiten.

„O, ich bin unschuldig, Herr Graf!" rief Mignard.

„Ich glaube es gern! Ich denke ebenso, wie der lächelnde Venetianer . . . Il y a des femmes la dedans . . . Kommt, faßt Muth . . . Man wird Euch im Châtelet kein Leid zufügen . . ."

Stumm und starr ging Mignard zur Wache der Mousquetaires, wo er warten mußte, bis eine fest verschlossene Kutsche ihn aufnahm, die von zwei Gardes zu Pferde geleitet wurde. Er ward den Huissiers des Polizeimeisters überliefert und sah jetzt die Bastille, Pignerol, Vincennes und Plessis vor seinen Augen einen Chorreigen aufführen; denn es war Gewißheit für ihn, daß er in Ketten und Bande geschlagen werde.

Polizeimeister war damals ein Sire Duchambeau, ein Edelmann aus einer Familie der juristischen Robe von Rouen, berühmt wegen ihres Tribunals und ihrer Schinken, welche letzteren dem Polizeimeister den Spitznamen: „Du Jambon" verschafft hatten.

Duchambeau, ungeheure Prisen nehmend, war so höflich, seine bis zur Ungebührlichkeit feiste Person von dem curulisesten Sitze zu erheben und den Maler freundlich zu begrüßen. Dann sank er mit schwerem Aechzen zurück und griff zur Feder.

„Hier, Monsieur Mignard", sagte er, seine dichten weißen Brauen fast völlig über die scharfen, grauen Aeugelein herabziehend, liegt eine bereits mit Eurem Namen versehene Lettre de cachet royal . . . Nun, nun, Ihr braucht da nicht gleich den Sanct Veitstanz zu bekommen . . . Es ist nahe und auch weit von hier bis zur Bastille, je nach dem man seinen Marsch wählt. Ihr steckt da in einem fatalen Falle; aber ich denke, daß ich Euch herausholen werde, wenn Ihr vernünftig seid . . . Gebt Eure Haut nicht für andere Leute zum Besten, sage ich . . . Tu tibi proximus es, Schont Niemand — der König wird es Euch danken . . ."

Lange Pause.

„Habt Ihr Euch gesammelt, Monsire?"

„Ich bin bereit, Herr Duchambeau!" sagte Mignard. „Gott verzeihe mir; aber ich glaube Signor Gherardesca, Niccolo mit Vornamen, der neue Balletdirector ist der Dieb des Bildes!"

Der Beamte nahm ein Signalement des Italieners auf.

„Er war als Bettler maskirt, ein Tuch um den Kopf . . ."

„Ah, so machen es die entsprungenen Galeerensclaven, um ihren kahl geschorenen Kopf zu verdecken!“

„Aber der Dieb hatte eine feine Arlecchinomaske angelegt . . .“

„Erkanntet Ihr die Stimme Gherardesca's?“

„Ich habe mit ihm nur Italienisch gesprochen und der Dieb sprach Französisch — das giebt der Stimme einen andern Charakter.“

„Sprach also Französisch . . . Mit welchem Accent?“

„Von Avignon, denke ich . . .“

„Ah, da wachsen unsere entschlossensten, feinsten Kunden. Er hat Euch angefaßt; Ihr mußtet bemerken, ob der Dieb die Hand eines Aristokraten oder eines Tagelöhners besaß?“

„Die Hand des Diebes war zart, fleischig und weiß, wie ich genau gesehen habe, als er mir die Füße zusammenschnürte“, sagte Mignard. „Ebenso waren die nackten Füße des Diebes sehr schön geformt . . .“

„Nun, da wird ja schon Etwas aus der Sache“, schmunzelte der Polizeimeister. „Maleficus hat zurückgelassen, sagtet Ihr?“

„Ein Wachslicht!“

„Gewöhnlicher Art, gelb und so weiter?“

„Nein, das Licht ist völlig weiß und sehr parfümirt!“

„Sehr gut! Monsieur, Ihr könnt morgen Nacht ruhig in Eurem Bette, anstatt auf einem Strohsacke der Bastille schlafen.“

„Und das Seil, welches am Fenster hängen blieb, nachdem der Dieb das Bild und dann sich selbst auf die Straße hinabgelassen hatte, ist von gezwirnter, grüner Seide . . .“

„Oho! für einen Mann des Travail forcé ein ungeheurer Luxus . . . Und Gherardesca betet die Herzogin Maria Mancini an, natürlich! Das wird ein kostspieliger Einfall werden.“

„Herr Duchambeau, der Italiener hat jene Dame nie gesehen; aber gewiß ist es, daß er von ihrem Bildniß sich sehr bewegt fühlte, daß er jeden Preis für dasselbe bot und sehr unglücklich schien, als ich sein Verlangen abwies!“

„Desto besser, wenn der Dieb nur unter dem Eindrucke eines ihm neuen, plötzlich eingetretenen Gefühls gehandelt hat — wir haben um so mehr Hoffnung, ihm zum Geständniß zu bringen und das Bild wieder zu erlangen . . . Da schlägt die Mittagsstunde . . . Monsieur, wir werden uns heute Abend wieder sprechen!“

„Wann befehlt Ihr, daß ich wiederkommen soll?“

„O, Ihr bleibt gleich hier; denn wenn Gherardesca eingebracht wird, so muß ich Euch zur Hand haben.“

Mignard hob verzweifelnd die Hände empor als ihn ein Huissier in eine Zelle des Thorthurmes abführte, wo der Maler eine Pritsche, ein Stück Brod, Wasser und für mögliche Fälle eine an der Mauer befestigte enorme Kette mit Handeisen vorfand.

Es war fast völlig dunkel, als die Thür des Kerkers aufgeschlossen und Mignard wieder in das Verhörzimmer geführt wurde.

Hier fand er Lully und Gherardesca. Der Musiker war in sehr aufgebrachter Stimmung; Gherardesca benahm sich ruhig und umsichtig.

„Meister Mignard, wollt Ihr Euch hier Herrn Gherardesca, den Ihr nur ein Mal in Eurem Leben saht, genauer betrachten und dann gestehen, daß es die unverzeihlichste Unbesonnenheit war, wenn Ihr behauptet, diesen Euch so fremden Mann in der Verkleidung eines zum Ueberfluß noch verlarvten Sträflings erkannt zu haben?“ sagte Lully.

„Herr Oberintendant“, sagte Duchambeau, „erlaubt, wenn ich hier unser Quartett dirigire.“

„Der Dieb hatte breitere Schultern, däucht mir . . .“, bemerkte Mignard.

„O, er wird auch einen dickern Kittel getragen haben, als Herr Gherardesca . . . Bitte, Herr Balletdirector, sprecht Französisch, damit Herr Mignard Euch hört!“

„Meine Kenntniß Eurer Sprache ist höchst unvollständig“, sagte der Dichter.

„Nun, Mignard, ist das die Stimme Eures nächtlichen Gastes? Der Dialect?“

„Nein; wenn der Dieb spräche, würde ich ihn unter Tausenden erkennen. Ich vergesse den rauhen, unbarmherzigen Ton im Leben nicht!“

„Gut; aber Herr Gherardesca ist Schauspieler“, bemerkte Duchambeau. „Das fällt in's Gewicht. Er hat soeben noch erklärt, daß er den Dieb um das Bild beneide . . .“

„Das ist doch kein Verbrechen!“ rief Lully.

„Nein, aber ein Fingerzeig für mich . . . Ihr erinnert Euch nicht, Herr Mignard, daß irgend Jemand ein gleich starkes Verlangen, wie Signor Gherardesca, kundgegeben hat, das fragliche Bild zu besitzen?“

„Nein, mein Herr! Außer dem Oberintendanten und Herrn Gherardesca hat Niemand das Bild gesehen!“

„Und wann ward's gestohlen? Wiederholt das, Mignard!“

„Zwischen Mitternacht und Ein Uhr!“

„Wo wart Ihr zu dieser Zeit, Gherardesca?“

„Ich? Nun im Bett, gewiß.“

„Mein Portier kann bezeugen“, fügte Lully hinzu, „daß mein Gast, der Herr Balletdirector mit mir um elf Uhr aus der italienischen Oper heimkehrte und später das Haus nicht verlassen hat.“

„Ja doch! Der Portier achtet auf die Thüren; aber die Fenster haben auch Löcher zum Hinausschlüpfen“, meinte Duchambeau.

„Gherardesca schläft im zweiten Stockwerk!“

„Glaub's wohl; aber unser Dieb kann klettern! Da Gherardesca ein vollendeter Tänzer ist, wird man ihm die Geschicklichkeit zutrauen können, an einem Seile sich ein paar Dutzend Fuß hinabzulassen, sogar wieder dran emporzukommen!“

„Ich habe derartige Künste nie versucht“, antwortete Gherardesca kalt . . . „Ich sehe es, Herr Polizeimeister, Ihr wollt mich einkerkern lassen, obwohl kein Schatten eines haltbaren Verdachts gegen mich vorliegt . . . Ich berufe mich auf Seine Majestät, den König!“

„Auf Allerhöchsten Befehl eben ist gegen Euch das Verfahren eröffnet worden“, sagte Duchambeau achselzuckend. „Gesteht und gebt das Bild heraus — das ist mein Rath; dann kann diese Sache, eben weil sie sehr delicater Natur ist, sich schnellstens zum Guten wenden. Nun?“

„Ich kann nichts gestehen, was ich nicht weiß und nichts heraus geben, was ich nie besessen habe . . .“

„Nun, nach Euren Cellen dann!“

Duchambeau schellte und Gherardesca ward von den verbrecherhaft aussehenden Huissiers abgeführt, nachdem ihn Lully verzweifelnd in die Arme geschlossen hatte.

„Er geht in die Bastille!“ rief Lully.

„Dann wißt Ihr mehr als ich!“ sagte Duchambeau, gleichmüthig eine Prise nehmend.

„Ja, und auf Nimmerwiederkehr! Denn wer weiß, wenn der Schleier von diesem düstern Geheimnisse gehoben wird, bei welchem ganz andere Leute betheiligt zu sein scheinen, als mein armer, unglücklicher Dichter, der kaum einige Straßen von Paris betreten hat.“

„Herr Ober-Intendant, Ihr seid sehr offenherzig und bei mir hat das für Euch keine Gefahr. Indeß kann Euch ein warnender Wink nicht schaden, mein' ich . . . Ihr seid entlassen . . . Herr Mignard, Ihr werdet mir auf Ehre und Gewissen durch Handschlag versprechen, daß Ihr nicht versuchen werdet, Euch meiner etwaigen Ladung zu entziehen, so gewiß Ihr sonst mit Eurem ganzen Vermögen und mit Eurer Person haftbar seid!“

Mignard leistete das Versprechen und ging mit Lully aus der düstern Pforte des Châtelet hinaus.

„Hört, Mignard“, sagte der Musiker, „ich hatte mich vorhin entschlossen, nie wieder ein Wort mit Euch zu wechseln; aber Ihr seid doch stets ein so treuer, aufrichtiger und liebevoller Mensch gewesen, ein wahrer Römer, daß ich's nicht über's Herz bringen kann, Euch zu zürnen . . . Habt Ihr keinerlei Ahnung, wer sonst, als Gherardesca, Euch dies Bild gestohlen hat, oder hat rauben lassen?“

„Nein, bei Gott, nein! Und der Forçat sieht Eurem Freunde so ähnlich — nur die Stimme war durchaus anders.“

„Er war's nicht, der Euch bestahl und mißhandelte. Ich setze mein Leben zum Pfande. Aber auf jeden Fall malt das Bild noch ein Mal . . . Die Dame wird Euch sitzen, wenn sie hört, daß sie einen Unschuldigen der Bastille entreißen kann . . Ist das Bild fertig, so wird es Mittel geben, dasselbe dem alten Montbarrey zuzusenden, ohne daß er den Absender entdeckt — und Gherardesca ist entlastet.“

„Ich wage es nicht, der Dame den Vorschlag zu machen, denn sie schien sich nur einem unabwendbaren Zwange zu fügen, als sie sich malen ließ . .“

„Nun, dann gehe ich und mache die Sache!“ rief Lully, „und zwar gleich heute Abend noch, damit Ihr Morgen schon malen könnt . . .“

In diesem Augenblicke kamen dicht hinter einander zwei Kutschen an mit Läufern voran, die große vergoldete Laternen auf langen Stangen trugen. Neben den Schlägen ritten Soldaten der Maréchaussée. Glänzende Wappen zierten die Schläge der Wagen.

Mignard hatte sich entfernt, um athemlos seinem geliebten Coin d'or zuzueilen; der Musiker blieb stehen und musterte die Aussteigenden.

Zuerst kam ein zierlicher Mann, in dunkle Farben gekleidet, aus seinem Wagen. Er hielt das Taschentuch vor das Gesicht; Lully's scharfes Auge erkannte aber doch das hagere, ledergelbe Gesicht des römischen Prinzen von Colonna, des Verlobten der reizenden Maria Mancini.

„Er auch hier?“ sagte Lully zu sich. „Da ist kein anderes, als Mignard's Bild, die Ursache.“

Aus der zweiten Carrosse stieg der Graf von St. Paul, welcher an dem Prinzen vorüber schritt

ohne ihn eines Grußes zu würdigen, während der Prinz dem frühern Nebenbuhler rasch den Rücken zukehrte. Lully hüllte sich in seinen Mantel und begab sich in den Schatten eines der aus der Mauer halb hervorspringenden Thürme, entschlossen, nach der Zurückkunft der beiden Cavaliere auf Duchambeau einen Angriff zu machen, um zu erfahren, wie sich das Geheimniß aus der Straße de la Tisseranderie weiter gestaltet habe.

Nach einer halben Stunde kam Colonna, welcher gebückt und in sich gekehrt daher schritt und in seine Kutsche kroch. Es währte noch eine Viertelstunde, bis der Graf St. Paul erschien, der sich in so animirter Stimmung befand, um laut mit sich selbst zu sprechen.

„Ist eine solche Einfältigkeit zu überbieten?" sagte er, als der Pförtner hinter ihm die schwere Thür zuschlug. „Ich soll Bilder stehlen lassen, Weiber darstellend, die ich seit einer Ewigkeit vergessen habe? Bilder von Bräuten, von Vorbildern des Stolzes, der Dummheit und der Feigheit obendrein? Sacrebleu! Wer diese Bouillon mir aufgetischt hat, dem will ich zeigen, sie allein zu essen . . ."

„Guten Abend, Monseigneur!" sagte Lully, mehr herantretend und den Hut tief senkend, damit der Graf ihn erkennen könne.

St. Paul sah zur Seite.

„Was? Maëstro Lully? Ihr seid ohne Zweifel gekommen, um die Ohrfeige in Musik zu setzen, welche der Polizeimeister soeben von mir empfangen hat . . ."

„Eine Ohrfeige? O, gnädiger Herr, gewiß ist sie als ganze Note und con fuoco vorgetragen worden . . . Es ist eine Stunde kaum, als mich Herr Du Jambon seiner genauern Aufmerksamkeit würdigte . . ."

„Wegen des Bildes der Mancini etwa?"

„Eben deshalb . . ."

„Weil Ihr vor einigen Jahren zu Ehren der Dame Cantilenen componirt und Petrarca'sche Sonette in Musik gesetzt habt? Superbe!"

„Ich bin als Begleiter meines Gastes, des Dichters Gherardesca, in's Châtelet gegangen, welcher Mignard im Bette überfallen und das Portrait der Donna Mancini gestohlen haben soll . . . Er ist in die Bastille gebracht worden!"

„Hört, Lully, es ist heute Abend schlimmer Weg; setzt Euch mit in meinen Wagen. Ich muß mir Licht über die Urquelle der mir widerfahrenen Sottise verschaffen."

Beide stiegen ein. Aufgefordert, erzählte der Componist das Abenteuer Mignard's und schilderte den Besuch, welchen er mit Gherardesca dem Maler abgestattet hatte.

„Und Ihr glaubt, Euer genialer Landsmann sei der Dieb gewesen?"

„Ich bin vom Gegentheil überzeugt . . . Mir ist, verzeihen mir die Heiligen die Sünde, wenn es eine sein sollte, schon Lebrun eingefallen . . . Er ist so entsetzlich neidisch und ehrsüchtig und ist zu Allem fähig, wenn es gilt, einem Andern ein Lorbeerblatt zu entreißen . . ."

„O, die Fährte ist falsch!" rief der Cavalier. „Charles Lebrun wird sich selbst nie gestehen können, daß es irgendwo in der Welt ein Bild giebt, das würdig wäre, von ihm geraubt zu werden! Nein, hier ist der alberne Colonna im Spiele, welcher auf Donna Maria eifersüchtig sein zu müssen glaubt, seit er ihr Verlobter ist, obwohl er seine Braut mit völlig gleichgiltigen Augen betrachtet . . Der König entsagt seiner Liebe für die Prinzessin Mancini und will nur

das Bild der Geliebten besitzen — Colonna läßt dasselbe stehlen . . . So ist der Knoten geschürzt, in dessen Schlinge der junge Dichter hängt wie ein Krammetsvogel. Er kann sicher sein, auf seine Begnadigung bis zum jüngsten Tage zu warten, indeß der wohlbezahlte Dieb lustig auf freien Füßen spaziert."

Beide schwiegen lange. Endlich blitzten die Laternen vor den Tuilerien.

„Meister Lully", sagte der Prinz. „Ich bekenne es, daß ich es nicht wagen darf, den König zu sondiren, noch weniger anzudeuten, von welcher Seite der Streich geführt wurde, den man ihm mit Vorbedacht gespielt hat. Es würde das Gherardesca schlecht zu Statten kommen. Es ist zuweilen bequemer, einen Unschuldigen zu verdammen, als zugeben zu müssen, dupirt worden zu sein. Es muß eine Attaque auf Donna Maria ausgeführt werden, um Gherardesca zu befreien und diesen Sturm will ich wenigstens eröffnen"

„Ich wünsche, daß er gelingen möge!"

„Aber Ihr müßt mir zur Seite bleiben, Lully! Ihr könnt von Eurem Freunde sprechen und werdet mich durch Eure Gegenwart zugleich vor dem Verdachte schützen, als hätte ich den Einfall, die Aufmerksamkeiten zu erneuern, mit denen ich zu einer frühern Zeit der Dame Mancini beschwerlich fiel. Ich habe jetzt keinen Dienst — was meint Ihr, wir suchen den Feind sogleich und fassen ihn so gut wir vermögen?"

Der Weg führte zum Palast Mazarin, von welchem aus Frankreich so lange seine Gesetze empfangen hatte. Die Schweizerwachen, welche den hagern Cardinal bewacht hatten, fehlten an dem düstern Portal. Im Innern des Gebäudes huschten ernste Gestalten in Gewändern der Kirche — man würde kaum nach dieser klösterlichen Stille einen Schluß auf die üppigen Feste haben machen können, welche hier einst gefeiert wurden, als es sich darum handelte, den jungen König durch die Reize Olympia Mancini's zu bestricken.

Donna Maria Mancini empfing die beiden Herren in Gegenwart einer alten italienischen Dienerin, die ihre heimische Tracht beibehalten hatte.

„Altezza", sagte St. Paul, „wie würde ich so kühn gewesen sein, vor Euch zu erscheinen, handelte es sich nicht um die Rettung eines jungen Mannes, der kein anderes Verbrechen begangen hat, als sich in Euer Bildniß zu verlieben . . ."

Die Dame sah sehr erstaunt auf.

Sie war's Zug um Zug, die Reizende, welche Meister Mignard malte und sie erschien nicht minder königlich, als in der glänzenden Seidenrobe, obwohl nur ein einfaches meergrünes Hauskleid ihre Gestalt umgab. Meister Lully erzählte rasch und feurig seine Geschichte von dem „schönen" Gherardesca — ein Beiwort, das er scheinbar absichtlich gebrauchte — und erntete von tiefem Gefühl zeugende Ausrufe schmerzlichen Erstaunens.

„Man hat den Prinzen Colonna verhört", fuhr St. Paul sehr bewegt fort, „und dann mich für die Herbeischaffung des Bildes verantwortlich zu machen gesucht, indeß man Vermuthungen darüber zu machen wagte, welchen Platz Ihr, Altezza, gegenwärtig in meiner innern Welt einnehmen möchtet."

Maria erröthete flüchtig, dann blitzte in ihren Augen die Schalkheit auf.

„Nun, Graf, Ihr würdet auf mein Bildniß eben keinen hohen Werth legen", sagte sie.

„Ich würde desselben wenigstens nie bedürfen, um erinnert zu werden, wie sehr Ihr verehrt

zu werden verdient", antwortete St. Paul sehr ernst . . . „Ich glaube, der unverschämte Polizeimeister hätte mich in die Bastille bringen lassen, wenn ich nicht im Stande gewesen wäre, mich darauf zu berufen, daß ich die ganze vorige Nacht hindurch im Hôtel Ligne war und mit dem Prinzen Heinrich, mit Roquelaure und Montpensier L'Hombre gespielt habe."

„Aber was war's mit dem Fürsten Colonna?" fragte Maria. – „Was kann er denn mit dem Bilde zu thun haben?"

„Ich weiß nichts, gnädige Dame", sagte St. Paul achselzuckend.

„Ihr findet es nothwendig, zu schweigen, Herr Graf", bemerkte Maria, „und ich danke Euch für Eure Zartheit. So will ich's denn aussprechen, daß der Prinz Colonna gewiß der Letzte wäre, um Jemand deshalb strafbar zu machen, oder gar zur Verantwortung zu ziehen, weil derselbe sich eines Bildnisses von mir bemächtigt hätte. Den einzigen Fall nehme ich aus, wenn das Bildniß mit Juwelen von tadelloser Schönheit besetzt wäre — denn der Prinz ist ein großer Kenner von Edelsteinen . . .", fügte die Dame mit gekräuselter Oberlippe hinzu. „Es ist endlich gar kein Gedanke daran, daß Prinz Colonna so weit seine Phantasie angestrengt haben sollte, um aus irgend welchem Grunde das Bildniß rauben zu lassen . . . Ich stehe hier vor einem undurchdringlichen Geheimniß und sehe nur klar das harte Loos eines Unglücklichen!"

Sie erhob sich halb vom Sessel und verbeugte sich.

„Hoheit, Ihr werdet uns rathlos und trostlos, wie wir sind, nicht ohne einen Schimmer von Hoffnung entlassen. Damit der König das Bildniß trotz des geheimnißvollen Zwischenfalles erhalte, müßt Ihr Euch, meine Dame, entschließen, die Sitzungen für Meister Mignard großmüthig von vorn anzufangen. Wenn der König das Bild erblickt, wird er vielleicht geneigt werden, den armen Gherardesca frei zu lassen!"

„Ich bin gern bereit, Euren Wunsch zu erfüllen; sendet mir den Maler, dem Ihr aber tiefste Verschwiegenheit einschärfen müßt . . ."

Die Herren beurlaubten sich.

Draußen auf der Flur erschien die alte Italienerin, berührte den Arm St. Paul's und winkte ihm zurückzukehren.

Maria Mancini ging mit raschen Schritten im Zimmer hin und her, indeß der Graf ehrerbietig harrte, daß sie ihn anrede.

„St. Paul", sagte Maria, sich zu ihm wendend und ihm fest in's Auge blickend, „ich denke, wir sind von alter Zeit her Freunde; sonst könntet Ihr mir, wenn ich aufrichtig gegen Euch wäre, eine schlimme Situation bereiten."

„Madame, ich habe nur mein Herz und meine Ehre, die für mich bürgen müssen . . . Indeß sei es fern von mir, in Eure Geheimnisse eindringen zu wollen . . ."

„O, aber für mich ist es eine Nothwendigkeit, den Schleier von den Geheimnissen anderer Leute zu reißen!" rief Maria mit aller Heftigkeit einer Italienerin. „Soeben, wie Ihr das Zimmer verließet, durchfuhr mich wie ein Blitzlicht der Gedanke, welcher mir diese ganze boshafte Intrigue, der Euer Dichter zum Opfer fiel, enthüllte . . "

„Ich bin begierig!" sagte der Graf.

„Weshalb soll ich Euch etwas zu verbergen suchen", fuhr Maria fort, „was Ihr sicherlich längst durchschaut habt . . . Ich habe den König nie geliebt, und so mußten Diejenigen siegen,

welche seine Vermählung mit mir zu hintertreiben suchten und das Heil Frankreichs von der Schwester des Kaisers Franz, der Erzherzogin Maria Theresia erwarteten . . . Noch einmal aber flammte die Leidenschaft des Königs auf, als es bekannt wurde, daß ich mich entschlossen hatte, dem Prinzen Colonna meine Hand zu reichen. Ich habe einen schweren Kampf bestanden, um meinen Entschluß aufrecht zu erhalten, Herr Graf! Endlich gab der König nach und erbat sich nur mein Bildniß. Der Graf Dietrichstein war zugegen, als der König ausrief: Dies Bildniß wird Königin von Frankreich sein, so lange ich lebe und Niemand weiter!"

„Ich, ich begreife!" rief St. Paul sehr aufgeregt. „Die Intrigue ist von der kaiserlichen Gesandtschaft angezettelt worden, nachdem Colbert und die Führer des Parlaments dieselbe gebilligt hatten . . ."

„Ich dachte nur an die Oesterreicher . . ."

„Sehr gut; ich werde sehr bald dem Dinge auf den Grund kommen", sagte St. Paul, unwillkürlich mit der linken Hand den Degen fassend . . . „Empfangt meinen Dank, Altezza . . . Wäre ich nicht zweiunddreißig Jahre alt, so würde ich, nach dem Beweise Eures Vertrauens, das Ihr mir soeben gegeben habt, schwerlich die angemessene Form für meine Empfindungen finden. So aber darf ich sagen, daß es keinen Cavalier giebt, der Euch höher achtet und Euch treuer ergeben ist, als ich . . ."

Er küßte der Dame ehrerbietig die Hand und schied mit großer Bewegung.

„Nun?" fragte Lully. „Eure Zwiesprache muß sehr wichtig oder sehr interessant gewesen sein . . ."

„Das Eine und das Andere, Maëstro! Ich habe die Fährte der Füchse entdeckt, meine ich, und sie sollen mir nicht entwischen, parbleu! Es ist noch nicht zu spät, um noch ein gutes Stück Arbeit heute Abend fertig zu bringen."

„Ich bin zu Eurer Verfügung, Herr Graf!"

„Maëstro, ich komme wahrscheinlich in den Fall, meinen Degen zu gebrauchen und da werdet Ihr mit Eurem Tactirstabe mir wenig nützen können . . ."

„Wie? Es handelt sich um einen Zweikampf?" sagte Lully sehr ängstlich.

„O, so bestimmt ist das nicht auszusprechen; aber es ist immerhin nicht unwahrscheinlich, daß es Degenstöße geben wird . . ."

„Wenn ich in der Klinge so stark wäre, wie im Tactiren, so würde ich Euer Mann sein . . ."

„O, es ist nicht nothwendig, Euch zu entschuldigen. Ich mache meinen Part schon allein ab . . . Nehmt meinen Wagen und laßt Euch zu Hause fahren und stellt Euch morgen um elf Uhr bei mir ein. Vielleicht kann ich Euch angenehme Nachrichten geben."

Lully fuhr ab und der Graf durchwanderte zu Fuß die Straßen, wo sein Vater, Heinrich, Herzog von Longueville, so wie sein Onkel, Prinz Bourbon-Condé bei den Unruhen der Fronde mit dem Degen Geschichte geschrieben hatten. Vom Hôtel de Ville abbiegend kam er zum Palast der kaiserlichen Gesandtschaft.

Graf Dietrichstein war keine zehn Minuten früher vom Hof gekommen. Er hatte, als St. Paul bei ihm eintrat, Degen und Hut abgelegt und war übrigens noch in voller Gala. Der Graf war ein Fünfziger, aber jedenfalls mehr Fechter, als Schreiber, eine ritterliche Figur voll Feuer und Kraft.

„Excellenz, ich komme zu ungewöhnlicher Stunde und in ungewöhnlicher Angelegenheit . . ."

„Ihr seid mir unter allen Umständen angenehm, Herr Graf!“ rief Dietrichstein, treuherzig dem Gaste die breite, starke Faust entgegenhaltend. „Ist's ein Geschäft, so übereilen wir uns nicht damit, sondern opfern unserm günstigen Stern, der uns vielleicht noch einige Piquet-Partien bescheert, eine volle Flasche Tokajer. Da wir glücklich genug Beide Soldaten sind, will ich diesen goldsteifen Rock abziehen, der mir mit dem Kragen den Hals hier wund gescheuert hat.“

Er ließ den Worten die That folgen und stand in Weste und Hemdärmeln da, bis ihn der Diener einen geschnürten Kaftan überwarf. Der Wein ward aufgesetzt und St. Paul fand ihn vortrefflich.

„Excellenz“, fing er endlich an, „ich weiß in der That nicht, wie ich zu meiner Sache gelangen soll. Es handelt sich um ein Bildniß der Donna Maria Mancini . . .“

Der Gesandte nickte freundlich.

„Sie wird wenigstens im Bilde die Herzenskönigin Seiner Majestät sein!“ sagte er. „Ich glaube, daß so die Worte des Königs lauteten.“

„Sie sind von gewisser Seite sehr übel aufgenommen worden“, stockte St. Paul.

„Gewiß, von der meinigen zum Beispiel. Mein erhabener Herr steht so hoch, um fordern zu können, daß seiner Tochter auch der Hauch einer Beleidigung erspart bleibe. Ich habe kein Hehl aus meiner Ueberzeugung gemacht.“

St. Paul erzählte die Geschichte von dem Raube des Bildes.

„Aha, Monseigneur“, rief Dietrichstein heiter, „da fällt die Maske. Sie haben im Sinne, als Paladin der Donna Maria mich zur Rede zu stellen. Sie wenden sich an die unrichtige Adresse, muß ich sagen. Ich habe gegen die Aeußerung des Königs Ludwig protestirt und Seine allerchristlichste Majestät hat dieselbe theils zurückgenommen, theils zu meiner Befriedigung erläutert. Damit bin ich aus dem Spiele . . . Ob der König jenes Bildniß oder andere in sein Zimmer hängt, kann ich nicht controliren . . . Es wird indeß viele Leute geben, denen das Bild der Nichte des Gott Lob endlich entschlafenen italienischen Cardinals besonders im Zimmer des Königs sehr übel gefällt . . .“

„Herr Graf, reden wir als Soldaten . . .“

„Wahrlich, wenn ich das nicht gewollt hätte, würdet Ihr eine ganz andere Antwort empfangen haben.“

„Aber diese Antwort hier bringt mich um keinen Schritt weiter, Excellenz!“

„Lasset mich fragen: werdet Ihr heute Abend noch ein wenig Piquet mit mir spielen?“

„Ja, wenn ich auf Parole spielen darf, da mir schwerlich ein nennenswerther Satz zu Gebote stehen würde . . .“

„O, welche Scrupulosität! Ich bin ganz zu Dienst! Und wegen des Bildes wendet Euch an den Minister, oder an den Hofmarschall, oder an den Erzbischof, Monseigneur La Peyronne, oder an die neue Flamme des Königs, Fräulein de Panvillers, oder an Alle zusammen, und vergeßt den Polizeimeister Duchambeau, welcher den Dieb des Bildes geliefert hat.“

„Was? Dieser Schurke? Und mich hat er beschuldigt, an dem „Verbrechen“ vorzugsweise betheiligt zu sein?“ rief St. Paul.

„Gebt ihm ein paar Ohrfeigen, das ist die einzige Revanche.“

„Die hat er schon erhalten, Excellenz!“

MUSEUM IN BERLIN.



HONTHORST pinx.t — W. FRENCH sc.

PETRUS IM KERKER. PETER IN PRISON.

MUSEUM IN BERLIN.



NICOLAS LANCRED pinxt

A.H.PAYNE sc.

FÊTE CHAMPÊTRE.

DRESDENER GALERIE.



J. BOTH pinx.t T. HEAWOOD sc.

DER ABEND. EVENING.

MUSEUM IN BERLIN.



ALDERT VAN EVERDINGEN pinxt A.H. PAYNE sc.

EINE GEBIRGS-LANDSCHAFT. A MOUNTAIN LANDSCAPE.



J. RUISDAEL pinx.

DAS KLOSTER. THE MONASTERY.

BELVEDERE.



TIZIAN pinx^t

WALTHER SC.

DANAE.

MUSEUM IN BERLIN.



CARLO CALIARI pinx^t. GEYER sc.

DIE DARSTELLUNG IM TEMPEL. THE PRESENTATION IN THE TEMPLE.

„Nun, wir brauchen also unsere Partie nicht zu verschieben, Graf!"

Und beide Cavaliere spielten bis zum Tagesanbruch, um sich schließlich zu überzeugen, daß Graf Dietrichstein, nachdem formidable Summen gewonnen und verloren worden waren, einige Louisd'or eingebüßt hatte.

St. Paul berieth mit Lully seinen Kriegsplan und gelangte zu dem Entschluß, dem König die volle Wahrheit zu sagen. Der Monarch wüthete eine Viertelstunde lang gegen das Complot, setzte den Hofmarschall und die Favoritin in den Ruhestand und ließ den Polizeimeister in die Bastille sperren . . . Dann faßte er sich und ließ den Meister Mignard kommen, welcher ein reiches Honorar erhielt unter der Bedingung, das vom Polizeimeister eingelieferte Bildniß dem Prinzen Colonna zuzustellen. Der Prinz verweigerte die Annahme und so bewahrte der Maler das Bild lange Zeit, bis es der Herzog von Orleans kaufte.

Lully hatte den Triumph, Gherardesca, so wie er kaum der Bastille entronnen war und hofmäßig sich gekleidet hatte, dem König vorzustellen und denselben durch das unvergleichliche Improvisationstalent des jungen Dichters in Erstaunen zu versetzen. Gherardesca, der später die französische Sprache mit derselben Leichtigkeit, wie seine Muttersprache beherrschte, schrieb eine Masse von Komödien, Festspielen, Liederdramen, und galt namentlich als Arlequin für unübertrefflich.

Er sah und sprach die von ihm bewunderte Dame zum ersten Mal bei dem Ballet „Pluto und Proserpina", in welchem Gherardesca mit Maria Mancini den Menuetreigen führte, während der König an jenem Abend gar nicht mittanzte. Er schrieb ein Gedicht, zu welchem Lully die Musik setzte, in welchem er seine Einführung in die Bastille und die beiden fürchterlichen Nächte seines dortigen Aufenthalts sammt seinen Empfindungen für die Dame von Mignard's Gemälde in ergreifender Weise geschildert hatte. Wenige Tage später vermählte sich Donna Maria und begab sich mit dem Fürsten Colonna nach dessen Vaterstadt, der ewigen Roma.

Petrus im Kerker.

Von **Gerard Honthorst.**

Ein stürmischer, regnerischer Winterabend umhüllte die alte Musenstadt Utrecht. Die blechernen Köpfe von Ungeheuern aller Art, welche an schönen Tagen verdutzt und gelangweilt in die Straßen herabstarrten, waren eifrig bemüht, ihren Dienst zu verrichten und Ströme von Wasser in die Straßen hinunter und auf die Köpfe der wenigen Wanderer zu befördern, die mit Laternen versehen dem Unwetter zu trotzen wagten. Die erhellten, meist kleinen Fenster der Bürgerhäuser beleuchteten hier und da die öden Straßen, welche die größte Aehnlichkeit mit Sümpfen darboten.

Langsam watete ein Mann von hoher Gestalt in einen Mantel eingewickelt die „Schöne Gracht" entlang, von Zeit zu Zeit stehen bleibend, um die Häuser in seiner Umgebung zu mustern. An einer Straßenecke stehend, verweilte er längere Zeit und sagte endlich mit halblauter Stimme zu sich selbst.

„I have completely lost my way! Ich habe mich ohne Lampe gründlich verirrt!"

„Und ich nicht weniger!" antwortete dicht hinter ihm eine metallische Stimme, ebenfalls in englischer Sprache.

Ein Mann in großem Filzhut trat vor und schaute dem Mantelträger aufmerksam in's Gesicht. Dieser prallte überrascht zurück und warf den Mantel zurück, als glaube er den rechten Arm für den Degen freihaben zu müssen.

„O, o, Sir", sagte der Mann mit dem Hute, „besorgt nichts Böses von mir. Wir sind hier auf neutralem Grund und Boden! Aber es ist doch eine bittere Empfindung, daß ein Engländer zunächst an seinen Degen denkt, wenn er einen ihm unbekannten Landsmann begegnet."

„Ihr habt Recht, Sir, aber ich bin es nicht, der den Kampf der Engländer gegen einander angezettelt hat."

„Das glaube ich Euch auf's Wort, Sir; aber ich meine, daß Euer Degen ebensowohl wie der meinige während der letzten Jahre auch nicht oft zu Hause, ich wollte sagen, in der Scheide gewesen ist."

„Nun, Sir, dann habt Ihr wenigstens eine Aehnlichkeit mit dem Lord Protector und mit Lord Fairfax. Fairfax sagte: er würde, wenn er an der Spitze seiner schweren Reiter sei, lieber sich niederstoßen lassen, als den Pallasch ziehen und Old Noll (Cromwell) hat seine Klinge auch nur bei Worcester, da aber auch wie eine Kutscherpeitsche fliegen lassen."

„Cromwell hat wirklich mehr als eine Aehnlichkeit mit einem Kutscher . . . .“, bemerkte der Mann im Mantel.

„Wahrlich ja!“ rief der Mann mit dem großen Hute, herzlich lachend; „Oliver fährt trefflich mit den drei Gäulen England, Schottland und Irland vom Bocke.“

„Dann hat er freilich eine Aehnlichkeit mit einem Henker, denn der allein hat das alte Vorrecht, drei Pferde vor seinen Wagen zu spannen.“

„Oh, ein Engländer sollte ein solches Wort nicht aussprechen; denk' ich!“

„Warum nicht? Der englische Republikaner kann thun und thut' was er will. Wenn ihm etwas in oder an dem Kopfe seines Landsmannes nicht gefällt, so schlägt er demselben den Kopf ab und wenn dieser das Recht hätte eine Krone zu tragen.“

„Nehmt's nicht übel, Freund; der Regen wird Euch ebensogut wie mich, tüchtig abgespült haben; aber doch müßt Ihr noch über eine Meile weit, nach einem Cavalier . .“

„Nur eine Meile weit soll man einen Cavalier riechen?“ sagte der Bemantelte höhnend. „Ich versichere Euch, daß ich Jagdhunde kennen gelernt habe, die ein so edles Wild auf hunderte von Meilen auswitterten.“

„Der Jagdhund bedankt sich!“ antwortete der Mann im großen Hute, sich tief verbeugend.

„Sir, ich habe Euch nichts Unangenehmes sagen wollen.“

„Oh, ich lasse mich sehr gern mit einem Jagdhunde vergleichen, wenn Ihr zugebt, daß die Cavaliere die Füchse waren, welche vor den republikanischen Helden flüchteten. Wenn Karl Stuart sich wirklich in Utrecht befindet, so darf er mit Freude auf einen so ergebenen Diener blicken, wie Ihr es zu sein scheint . . . .“

„Gute Nacht, Sir; ich glaube nicht unhöflich zu sein, wenn ich schweige und Euch und dem Regen das Wort lasse.“

„Wißt Ihr, daß ich Eure Stimme nicht zum ersten Male höre?“ sagte der Andere mit Lebhaftigkeit. „Diesen weichen, vollen Klang mit dem fremdländischen Artikel. Am Ende sind wir bessere Bekannte, als wir im Augenblick wissen . . . . Was meint Ihr zu einer altenglischen Bowle heute Abend?“

„Ich trinke nichts, außer Wasser . . . .“

„Oh, dann that ich Euch Unrecht, als ich Euch für einen unserer Cavaliere hielt. Vergebt mir! Und wegen des Wassers — er hielt die Hand empor — will ich Euch viel Vergnügen wünschen . . . .“

Die beiden Herren gingen nach verschiedenen Seiten hin ab, fanden sich aber durch einen eigenthümlichen Umstand bewogen, in wenigen Minuten wieder zusammen.

Der tiefe Ton einer scharf gespannten Trommel ließ sich vernehmen und das Leben, welches sofort in den Häusern links und rechts sich bemerken ließ, setzte es außer Zweifel, daß der Trommler den Generalmarsch schlage. Ein Kenner der Sache würde gehört haben, daß man hier nicht das Alarmsignal der „Herren“ Generalstaaten, sondern dasjenigeder Utrechter Armbrustschützengilde schlage. Da rasch Lichter in den Fenstern erschienen und Leute mit Fackeln hier und dort auf den Straßen liefen, so konnte man einzelne Männer unterscheiden, welche mit Hakenbüchsen oder Armbrüsten auf den Schultern, oder mit ungeheuer langen Partisanen bewaffnet sich zu Gruppen sammelten und

sehr aufgeregte Ausrufe über die muthmaßliche Ursache des Allarms austauschten. Bald darauf erschienen am Ende der Straße Massen von Fackeln und ein feierlicher Gesang ward hörbar .... Es war ein nationales Lied von einer Procession von Leuten in langen dunklen Mänteln gesungen. Der Zug glich fast einem Leichenconduct; aber diese Männer trugen sämmtlich entblößte Klingen in den Händen.

Der Mann im Filzhute legte seinem Landsmann die Hand auf die Schulter.

„Wenn hier zum Sammeln getrommelt oder geblasen wird", sagte er, „so gehörten zunächst die Engländer in ein und dieselbe Schwadron."

„Richtig, Sir!"

„Wie heißt Ihr, Sir? Mein Name ist Josiah Smith ...."

„Wenn ihr Smith heißt, so nenne ich mich Iron (Eisen)"; war die Antwort.

„Gut, aber Euer Eisen habe ich sehr schwer zu schmieden gefunden, Mr. Iron! Es wird wohl zu irgend einem guten Hammer gehören ...."

Mr. Iron lachte.

Der Zug war jetzt an der Straßenecke. Die Leute mit den Pechfackeln und den blanken Rappieren waren frische Jünglinge, die mit aller Kraft schrieen.

„Es sind die Studenten!" sagte Mr. Iron.

„Aber was wollen die Burschen so spät? Sie sehen drohend genug aus!" erwiederte Smith.

Mr. Iron wendete sich an einen der neben dem Zuge marschirenden Führer und redete denselben in fließendem Holländisch an.

„Mynheer, Ihr habt da für Eure Serenade ein böses Wetter gewählt ...."

„O, das Wetter wird sich als das angenehmste bei unserer Expedition beweisen"; antwortete der Student, den Schläger schwingend.

„Und welcher Ursache gilt diese Expedition?"

„Zunächst werden wir Seiner Magnificenz, unserm Rector, unsere Ehrerbietung bezeugen; sodann demselben einige kleine, intime Notizen zukommen lassen und schließlich werden wir die Leute der Gilde durchwammsen, so gut wir's verstehen, wenn sie uns irgendwie bei unserer Feierlichkeit stören sollten!

„Nun?" fragte Mr. Smith, eine Mann mit kühnem Antlitze und funkelnden Augen.

„Hier ist ein Stück Politik auf der Scene, glaube ich! Es gilt den demokratischen Gilden.... Wir haben hier Kämpfer der oranisch-aristokratischen Partei vor uns!"

„Wenn gefochten wird, so fechte ich mit, damn!" sagte Smith. „Ich habe meine Partei genommen. Und Ihr, Mr. Iron?"

„Ich werde mich nicht in Sachen mischen, die mich nichts angehen."

„Ihr seid ein Feind Old Nolls und seiner Independenten, Sir! Ihr gehört zu den Studenten hier; und ich werde mir die feindliche Armee auffsuchen ... Wir Beide könnten eigentlich, ohne uns ferner zu bemühen, für unsere Personen die Sache gleich hier abmachen?"

„Wenn Ihr im Ernst sprecht, Mr. Smith, so bemerke ich Euch, daß ich entschlossen bin, meinen Degen nirgend anderswo, als auf englischem Boden zu ziehen!"

„Brav! Es wird dort noch genug zu thun geben, darf ich sagen, denn Monk und Ireton sind

mit den Schotten und Irländern kaum zur Hälfte fertig! Aber wir müssen doch sehen, wie dieser seltsame Zug abläuft . . . ."

Arm in Arm gingen Beide, inmitten einer Menge Neugieriger, unter denen sich nicht wenige Frauen befanden, hinter den Studenten her, welche zum Markte zogen und vor einem großen, still und dunkel dastehenden Hause Halt machten. Die Studenten schlugen mit den Klingen flach über die steinernen Stufen hin, so daß die Funken stoben.

„Lichter heraus! Lichter heraus!" erscholl es und zögernd erschienen in den Fenstern des ersten Stockwerks einige Kerzen.

„Surge tandem, Domine doctissime, Boddema!" rief eine Stentorstimme.

Es ward ein Erkerfenster aufgemacht und eine hohe Gestalt mit kahlem Scheitel und grauem Bart ließ sich erkennen. Der Mann hielt mit verhallender undeutlicher Stimme eine Rede.

„Magnificentissime!" antwortete die Löwenstimme, „wir wußten vorher, welche faule Fische Du uns anbieten würdest. Wir werden Deinen Ausflüchten determinirende Gründe entgegenstellen! Es sind Engländer in der Stadt . . . ."

„Hush!" sagte Smith, den Arm des Mr. Iron drückend. „Wir müssen mitspielen, ohne daß man uns vorher davon benachrichtigt hat . . . ."

„Abgesandte des scheußlichen Zuchtmeisters des edlen englischen Volkes, Oliver Cromwell mit Namen. Und diese Abgesandten haben bei Dir Aufnahme und williges Gehör gefunden."

Der Rector erwiederte einige Worte, ward aber niedergebrüllt.

„Du hast, o, Catilina!" fuhr der Redner fort, „nichts Anderes im Sinne, als die Generalstaaten mit dem schändlichen Regiment Cromwells zu verbinden und im guten, alten Holland dieselben heidnischen Gräuel aufzurichten, wie solche jetzt, der Mit- und Nachwelt zum schrecklichen Exempel, in England bestehen Boddema, Boddema! Schüttle nicht Dein graues Haupt, das Du mit Unehren in die Grube zu bringen eilst, sondern gieb der Wahrheit die Ehre! Du bist ein Feind von Allem, was Oranier heißt; Du willst vertilgen Diejenigen, welche durch Fleiß und ehrsames Leben irdische Güter errungen haben; Du willst verleugnen die Männer und Jünglinge der Wissenschaft; auf daß der Schuster, der Schneider, der Zimmermann und Treckschuiten-Mann lehren und geradezu uns mit dem Unsinne von Bisonten die Lehrstühle und Kanzeln verunehre . . . Was wagst Du zu antworten? Christus sei auch ein Zimmermann gewesen? Doctor der Gottesgelahrtheit, der Du bist, Wimkens Boddema, Du hast eine große Lüge gesprochen. Wo steht das geschrieben? Beweise mir Das, oder ich halte Dich für eine bloße wissenschaftliche Käsemilbe! Hört Commilitonen! Auch ich bin Trojaner, daß heißt Theolog, und kenne meine Wissenschaft hinreichend, um zu wissen, daß Christus nie der Zimmergilde von Bethlehem, Nazareth, Jerusalem oder irgend einem andern Gildenorte Palästina's angehört hat. Christus war mit zwölf Jahren schon ein Gottesgelehrter, erleuchtet genug, um den Rector Boddema sammt allen anderen Pharisäern in die Westentasche zu stecken."

„Christus hatte gar keine Weste!" rief eine schneidende Stimme aus den Zuschauern.

„Das sagt ein Schneider!" antwortete feierlich der studentische Vorredner. „Weste ist Vestitum, und Vestita sua wurden unter die Kriegsknechte vertheilt. Die Zeiten sind vorüber,

wo ein Leydener Schneider sich betrügerisch zum König des Neuen Zions von Münster machen konnte. Die Demokraten sollen nieder, die unsere Oranier nicht gelten lassen wollen!"

„Hurrah!" riefen die Studenten.

„Die Gilden sollen im guten Holland keine Cromwellsche Wirthschaft errichten, sonst wollen wir ihnen den Weg zeigen!"

„Wartet nur noch eine Minute, Prahlhänse und wir werden Euch zeigen, die Nasen in die Bücher zu stecken;" rief eine rauhe Stimme.

„Gut! Aus diesen Büchern haben wir gelernt, wie richtig zu remonstriren und zu contraremonstriren ist! Wir haben den richtigen Glauben, aber die Gilden sind schändliche Arminianer, Katzen, welche die Beschlüsse der Dordrechter Synode verwerfen und den Glauben der englischen Königsmörder vertheidigen . . . Und dort steht das Haupt der Arminianer, Rector Boddema! Der Alliirte Cromwell's! Er ist unverbesserlich! Drum an's Werk, ihr Brüder!"

Die Studenten hatten sich wohl mit Munition versehen, denn ein anhaltender Steinhagel richtete sich gegen die Fenster der Wohnung des Rectors, die plötzlich finster wurden. Die Studenten stimmten einen Canon nach Leoninischer Weise feierlich an:

„Hac sunt in fossa, Boddemae venerabilis ossa!"

Mitten in das Singen und Fensterklingen knallte ein schwerer Büchsenschuß, von einem Schrei aus vielen hundert Kehlen begrüßt. Im Nu löschten die Studenten ihre Fackeln, wickelten die Mäntel um den linken Arm als eine Art von Schild und stürzten sich auf die Tuchmacher, die als die Hitzigsten Anti-Oranier unter Trommelschlag und Pfeifenklang auf den Platz rückten. Im nächsten Moment war allgemeines Gefecht auf dem Markt und bis in die anstoßenden Straßen hinein im Schwunge.

Mr. Smith, welcher von dem Stande der Streitfrage unterrichtet worden war, sagte zu seinem Landsmanne:

„Mr. Iron, da man hier sehr schlecht auf den Lord Protector von England zu sprechen ist, so glaube ich, daß es für mich nicht besonders gerathen ist, in mein Gasthaus zum „Gewürznägelein-Baum" jetzt zurückzukehren. Habt Ihr eine Privatwohnung und könnt Ihr mich und und meinen Diener einige Tage beherbergen?"

„O ja; aber ich kann nicht dafür stehen, welche Leute mich besuchen werden", sagte Iron. „Ihr seid gewiß kein Freund Frankreichs, der Franzosen und vor Allem, was mit Karl Stuart, dem Prinzen, zusammenhängt?"

„Ich? Nun ich sage Euch, daß ich Arme und Beine gerührt habe, um den Leuten das Leben schwer zu machen . . . Wenn Leute dieses Gelichters Euch besuchen, so seid Ihr doch einer unserer Cavaliere!"

„Möglich, daß ich's gewesen bin — heute bin ich nur noch ein harmloser Künstler! Kommt mit mir; Ihr werdet wie ein Spartaner mit mir zu Nacht essen!

Beide durchstrichen ein Gäßchen nach dem andern, kamen über eine Menge von kleinen Brücken, schlugen sich durch Schlupfgäßchen und gelangten schließlich in ein Gärtchen, wo ein kleines Haus sich befand.

Ein Mann in den fünfziger Jahren, mit großem Schnurrbart und Spitzbart und kahlem Scheitel ließ die beiden Engländer ein, kriegerische Gestalten nach Miene und Haltung. Der

Hauswirth schien sehr in Angst zu sein; denn er fragte mit bebender Stimme nach den Vorgängen in der Stadt.

„Ihr könnt hier ruhig schlafen, Meister", sagte Iron lächelnd, das lange braune Haar aus dem Gesicht streichend.

„Wem hat der Tumult denn eigentlich gegolten?"

„O, Mynheer Honthorst, das war mehr als ein Tumult. So viel ich von der Sache verstehe, hat's blutige Köpfe und zerschlitzte Wämmser gegeben. Die Hakenschützen schossen als wenn sie auf der Saujagd gewesen wären!"

Der Hauswirth faltete in großer Bewegung die Hände um sein Barett, das er an die Brust drückte.

„Mynheer Rupert", sagte er zu Dem, welcher sich Mr. Iron genannt hatte, „wollt mir die Liebe erzeugen, noch einige Minuten bei mir einzutreten. Als ich noch ein junger, rascher Gesell war, haben wir Maler von der Schilderbent in Rom wohl manchmal scharfe Sträuße mit den Trasteverinern und sogar mit Sbirren und mit Leibtrabanten Seiner Heiligkeit ausgefochten; aber jetzt droht mich jede Gemüthsbewegung gleich umzuwerfen . . . Tretet ein, Mynheer und sagt Eurem Begleiter, daß es mir angenehm sein wird, wenn er sich hier noch ein Stündchen zu verweilen gedenkt.

„O, der Herr wird so lange oben bei mir wohnen, bis er Utrecht verläßt. . . ."

„Desto besser!"

Die Gäste traten in ein Maler-Atelier, wo eine schöne alte Armlampe mit drei Kerzen brannte. Hier waren viele und gute Gemälde aufgehangen, unter denen ein Bild, Christus in der Nacht mit Nikodemus sprechend, der mächtigen Behandlung der nackten Arme des Pharisäers wegen, so wie hinsichtlich der schroffen Farbenabsätze an Tintoretto zu erinnern schien. Weitaus die meisten Bilder waren Nachtstücke und zeigten oft höchst überraschende Effecte von Fackel- oder Kerzenlicht, Feuerschein oder Mondlicht.

Rupert Iron machte seinen Gefährten auf einige vorzügliche Stücke aufmerksam.

„Ich verstehe durchaus zwar nichts von Malerei", sagte Smith. „Ich bin Soldat und ich glaube nicht, daß sich der Degen und der Pinsel gut zu einander passen."

„Oh", sagte Honthorst, das Feuer im Kamin anfachend, „wir kennen aber Maler, die trefflich die Klinge führten, einen Lionardo da Vinci, Michelo Angelo da Caravaggio, Jose Spagnoletto, den ich sehr wohl persönlich gekannt habe, von Rubens gar nicht zu reden, der ein Meister in der Klinge war . . ."

„Freilich", antwortete Smith in gebrochenem Niederländisch, „das waren Maler, welche den Degen handhaben konnten; aber wo bleiben die Soldaten, welche malten?"

Rupert Iron hatte sich über einen Radirtisch gebeugt und einen prüfenden Blick auf eine große, augenscheinlich in Arbeit befindliche Platte geworfen. Als er sich umdrehte und aufrichtete, traf ihn der volle Schein der Ampel.

„Doch", sagte Smith englisch, „erinnere ich mich einst einen Feldherrn, und zwar einen guten, angetroffen zu haben, wie er auf Kupfer ein Bild machte . . . Es war am Tage vor der Schlacht bei Dunbar und ich ward als Parlamentär in das Zelt des Prinzen Ruprecht von der Pfalz geführt . . . Ich war damals noch Fähndrich . . .

„Dann ist Euer Name Joyce!“ sagte Mr. Iron.

Der Angeredete richtete sich erstaunend höher auf und starrte Mr. Iron an.

„Bei Gideon und allen Makkabäern, Ihr seid Prinz Ruprecht und kein Anderer! Jetzt, ja jetzt wird mir's klar, diese Stimme und der scharfe Artikel . . . .“

„Fähndrich Joyce, oder vielmehr Colonel Joyce, Eure Hand“, sagte Ruprecht lächelnd. „Weiß Gott, ich kenne manchen Tag, an welchem ich das Vergnügen, Euch so nahe vor mir zu haben, theuer bezahlt haben würde . . . .“

„Ich habe wenigstens das Meinige gethan, um so dicht wie möglich an Euch hinan zu kommen, mein Prinz; und dann hatte ich die Idee, hättet Ihr meine Bekanntschaft allerdings mit Eurem Leben bezahlen sollen . . . .“

Ruprecht nickte sehr ernst und setzte sich mit dem ehemaligen Feinde an den Tisch, welchen Honthorst allein mit einer feinen weißen Decke belegte und mit echt italiänischen Falernerflaschen besetzt, die er aus einer, mit einer starken Klappe verwahrten Vertiefung in einer Ecke des Zimmers entnahm. Für Prinz Ruprecht stand eine schön geschliffene Wasserflasche bereit.

Der Maler schellte und ein junger Mensch trat ein und war dem Meister bei der Anordnung der Tafel behülflich. Joyce betrachtete den Jüngling sehr aufmerksam.

Er war schlank, hatte fast mädchenhaft zarte Gesichtszüge und eine Fülle blonder Locken. Seine Bewegungen waren rasch, energisch und stolz. Seltsam stand zu der Schönheit dieser Erscheinung der ärmliche Aufzug derselben. Der junge Mensch trug die grauen Leinenbeinkleider der Malerjungen, die zu Ehren der Kunst oder des Farbeläufers mit unzähligen Flecken von allen Nuancen des Regenbogens versehen waren. Sein Oberkleid war der an eine antike um die Hüfte geschnürte Tunica erinnernde Malkittel.

„Wenn es noch Tironne für die Ritterschaft gäbe“, sagte Joyce, nachdem der junge Mensch das Gemach verlassen hatte, „so würde ich meinen, daß dieser zukünftige Raffael sich trefflich für einen Knappen eines womöglich Verse schreibenden Ritters passen würde . . . .“

„O, Wellem ist zu vielen Dingen gut“, sagte Prinz Ruprecht lächelnd. „Ich habe ihn trefflich gefunden, um für einige Engel Modell zu stehen, die einst Luca Signorelli malte. Mir waren die Stellungen nur noch undeutlich erinnerlich; es waren nur einige Versuche nothwendig, und Wellem's Rücken brachte die Frage völlig zur Erledigung.“

„Er ist gewandt und geistvoll“, sagte Honthorst kopfschüttelnd, „wird aber trotz seiner großen Anlagen für die Kunst schwerlich jemals ein Maler werden. Es wird schließlich ein guter Soldat aus ihm, der . . . der . . . .“

„Nun“, rief der Prinz lächelnd, „schließt immerhin Euren Satz, denn ich werde ihn nicht verfänglich finden. Ein guter Soldat, der schlechte Bilder fabricirt — gleicht mir!“

„Eure Bilder in Schwarzkunst sind bewundernswerth, Prinz!“ rief Honthorst. „Ich hätte nie geglaubt, daß Ihr im Stande sein würdet, meine Lichteffecte durch bloßes Weiß und Schwarz so vollständig wiedergeben zu können! Und solltet Ihr später, wie das Gott sei Dank bei den meisten Künstlern Regel ist, übertroffen werden, so besitzt ihr einen Ruhm, wie solchen Tausende von guten Malern nicht aufzuweisen haben; Ihr seid in der Kunst ein Erfinder und so lange eine Metallplatte für die künstlerische Reproduction gebraucht werden wird, kann man nicht umhin, sich daran zu

erinnern, daß es Prinz Ruprecht von der Pfalz war, welcher die Schwarzkunstmanier erfunden hat . . . .“

„O, das Ding ist noch nicht fertig! Aber gewiß, ich habe treffliche Fortschritte gemacht, seit ich Eure wunderbaren Nachtstücke copire.“

Joyce hielt den Finger empor und setzte das gefüllte Weinglas ab.

„Ich glaube, der Tumult in der Stadt ist noch immer nicht zu Ende“, sagte er. „Es werden, wenn ich nicht irre, die Sturmglocken geläutet. Am Ende wird die Geschichte ernsthafter, als man anfänglich zu ahnen vermochte!“

Honthorst stand auf und lauschte.

„Es ist gekommen wie ich's vorher gesagt habe“, sagte der Maler leise. „Diese regierende Vormundschaft, welche ohne Bedenken um die Zukunft des jungen Prinzen Wilhelm spielt, hat ihren Entschluß gefaßt, um die Männer der Volkspartei, welcher die Oranier am Ende Alles verdanken, mit Gewalt zu Boden zu schlagen. In Antwerpen hat man die Republikaner durch Ketten und Kerker geschreckt, bevor sie noch fest loszuschlagen wußten; jetzt ist die Reihe an Utrecht und Leyden gekommen, wo sich allerdings Hauptbrüteplätze des Republikanismus finden . . . Man hat die Studenten listig von den Gilden zu trennen gewußt, in der Ueberzeugung, daß die erste bedeutsame Differenz Mittel an die Hand geben müsse, um einen blutigen Conflict herbeizuführen . . . Wir haben das Unheil hier vor Augen! Gott wolle den guten, ehrlichen Doctor Boddema schützen . . . Wenn ihn die von fanatischem Eifer und schwerem Bier berauschten Studenten, oder die im Hintergrunde lauernden oranisch-aristokratischen Staatsmänner fassen, so ist er verloren . . . .“

„Ihr seid also Demokrat, Sir?“ fragte Joyce sehr lebhaft.

„Ich bin sehr neutral in dem Streite, Mynheer! Wie sollte ich auch anders? Ich habe Freunde auf beiden Seiten — hier ist Prinz Ruprecht, welcher gewiß den Oraniern und der Stuarts, sammt den Franzosen im innersten Herzen Glück wünscht . . . .“

„Das thue ich allerdings, Meister Gerard!“

„Und da drüben ist Rector Boddema, welcher nicht die Ideen der Pharaonen, sondern diejenigen eines Moses und Ahron vertritt! Boddema ist mein älterer Freund; aber ich glaube nicht, daß ich im Stande wäre, ihn dem Prinzen hier vorzuziehen!“

„Oh, es giebt noch einen andern Standpunkt, um öffentliche Angelegenheiten zu beurtheilen, als die Hinweisung auf private Verhältnisse“, sagte Oberst Joyce sehr feurig. „Ihr seid, Herr Maler, vor allen Dingen ein Holländer und da wäre ich neugierig, von welcher Partei ihr auf dem kürzesten und sichersten Wege die Wohlfahrt Eures Vaterlandes erwartet?“

Honthorst schob seine Mütze hin und her und sah den Prinzen Ruprecht achselzuckend an.

„O, Mynheer, nehmt auf mich keine Rücksicht! Ich habe gelernt, daß keine Partei, wohl aber die Völker einig sind!“

„Das ist ein echt englisches Wort, Sir!“ rief Joyce, die Hand des Prinzen ergreifend und schüttelnd.

„Ich muß gestehen“, sagte Honthorst, „daß mich meine Empfindung zu den Fürsten hinzieht, denn meine Kunst hat von republikanischem Gemeinwesen seit Jahrhunderten wenig Förderung erfahren.“

„O, wir haben Venedig!“ sagte Ruprecht.

„Wären Mantua, Mailand, Bologna nicht so nahe und Florenz und Rom nicht so überwiegend mächtig durch ihre Kunst gewesen, Venedig wäre wahrscheinlich nicht weit über seine byzantinischen Malereien hinausgekommen. Erst dann, als die Signoria von San Marco mit den benachbarten Fürsten, mit den Herren von Florenz und dem heiligen Vater den Kampf um den Vorrang in der Cultur aufzunehmen sich veranlaßt fand, konnte auch eine Republik als Beschützerin der Kunst auftreten!"

„Was haben aber Eure Oranier für die Kunst gethan!" fragte Joyce.

„Wenig oder nichts, freilich! Aber ihre Vorgänger, die österreichischen Fürsten, die kaiserlichen Statthalter leisteten mehr. Außerdem müßt Ihr Herren nicht vergessen, daß ich in der Zeit, während welcher der Mensch am empfänglichsten ist, nicht in einer Republik, sondern in Rom lebte... Ich neige somit zu dem fürstlichen Regiment und wünsche, daß der künftige Prinz-Statthalter noch mehr Gewalt über Holland in seiner Hand vereinigen möge, als der furchtbare Moritz, dessen Werk es ist, wenn wir stolz, stark und gefürchtet unsere Stimme im Rathe der Nationen erheben durften . . . Aber das ist vom Uebel, das ist das Verderben Hollands, wenn die Oranier mit den Stuarts und mit Frankreich sich verbinden wollen, damit Holland seine Waffen gegen England kehre, gegen den einzigen Staat, von welchem wir eine feste, uneigennützige Freundschaft erwarten dürfen! Holland und England sind stark genug, um sich gegen die ganze Welt zu behaupten. Soll uns aber Frankreich schützen, wenn uns die Briten als Feinde betrachten und uns zur See angreifen und unsere Colonien erobern? Oder Spanien, oder der deutsche Kaiser?"

„Ruyter und Tromp schwimmen auf den Wellen", bemerkte Prinz Ruprecht.

„Sie werden nicht die Kraft einer starken begeisterten Nation hinter sich haben, wenn sie gegen England segeln! Wer ist uns, dem Handelsvolke, der beste und nächste Freund? Doch wohl unser bester Kunde — und das ist England. Die Briten brauchen blos für unsere Kauffschiffe die Häfen zu schleißen, so sind wir auf dem Wege zum Verderben, von welchem uns keine Macht der Welt zu erretten vermögen wird . . . ."

„Ihr habt ein richtiges Urtheil gesprochen, Mynheer", sagte Oberst Joyce. Die Gilden Utrechts nicht nur, sondern Amsterdams, Rotterdams und allen anderen holländischen Hauptplätzen haben es begriffen, was eben in diesem Augenblicke auf dem Spiele steht, da Euch der Lord Protector ein festes Schutz- und Trutzbündniß angeboten hat. Wir glaubten, Demokraten und Republikaner führten in Holland das Regiment und Ihr würdet mit beiden Händen unsern ehrlichen Vorschlag ergreifen! Aber Eure Republikaner sind nicht in der Wolle gefärbt, oder sie sind nichts als Marionetten, hinter denen die Oranier und Aristokraten stehen — sonst, bei Gott, würden sie nicht zögern, eine Antwort zu geben, wie England solche erwartet . . . Ich bin in Holland, um diese Antwort zu holen und mich mit eigenen Augen zu überzeugen, wie hierlands die Sachen stehen . . . Dieser Abend hat mein noch schwankendes Urtheil abgeschlossen — ich kehre zurück, sobald ich kann und Holland wird eine Parlamentsacte fühlen, die den fremden Nationen verbietet, andere, als ihre eigenen Erzeugnisse in unseren Häfen einzuführen . . . Ich bin nur ein unbedeutender Mann; aber die Geschichte der Generalstaaten wird noch manchmal dieser meiner Sendung erwähnen, die gerade mit dem Zeitpunkte zusammenfällt, an welchem Holland beginnt, von seiner bisherigen Höhe herabzusteigen . . . ."

Honthorst rührte die Klingel und eine uralte Magd erschien, deren gelbliches, von dicken

Büscheln weißen Haars umgebenes Gesicht wie eigens dazu geschaffen schien, um unter eine effectvolle Kerzenbeleuchtung gebracht zu werden.

„Wo ist denn der Junge, Sigbrit?" fragte Honthorst. „Ich habe es gar nicht bemerkt, daß er sich hinausgeschlichen hat."

„Er sagte, daß Ihr ihm aufgetragen hättet, nach dem Markte zu laufen und zu sehen, was Herrn Domine Boddema widerfahren sei", antwortete die Alte mit einer Grabesstimme.

Eben erging sich der Maler in Klagen über das nach seiner Meinung unabwendbare Schicksal des leichtsinnigen Kunstjüngers, als an die Fensterladen geklopft wurde.

„Es ist, glaube ich, gerathen, daß wir nach unseren Degen schauen", sagte Joyce, stand auf und machte sich kampffertig. Der Rundkopf vertheidigt den Cavalier und der Cavalier den Rundkopf, je nach Lage der Dinge. Sigbrit öffnete die Hausthür und die beiden Kriegsleute nahmen ihre Position seitwärts der geöffneten Stubenthür, durch welche hinreichendes Licht auf die Flur fiel, um etwa Eindringende genau zu sehen.

Willem war's, welcher eintrat, triumphirend einen alten, zitternden Mann an der Hand führend, der einen schwarzen Talar und eine viereckige Priester- oder Professormütze trug.

„Es ist Doctor Boddema selbst!" rief Honthorst mit weinerlicher Stimme, die Arme ausbreitend.

Der Rector bedurfte einiger Zeit, um sich zu fassen; dann erzählte er seine Erlebnisse. Man war hart mit ihm umgegangen, die Musensöhne hatten sich nicht entblödet, den alten Mann mit ihren Rappieren zu schlagen. Es waren halbflache Hiebe von denen der Talar an den Schultern zerschnitten worden war; aber es war noch die Frage, ob die Studenten nicht scharfe Hiebe hatten austheilen wollen.

„Ich habe mein Amt als Rector niedergelegt und meinen Rücktritt unterzeichnen müssen", sagte der Geistliche.

„Das kann schlimme Folgen für Euch haben", sagte der aus Aengstlichkeit sehr umsichtige Honthorst. „Ihr habt Euch einem privilegirten Gerichtsstande entzogen, um Euch unter Seine Gestrengen den Oberbürgermeister zu stellen, dem Niemand den Vorwurf machen kann, ein Republicanischgesinnter zu sein. Crandié, dieser katholische Lütticher, braucht blos zu wissen, daß er Euch in seiner Gewalt hat, so wird er nicht säumen, Euch klar zu machen, was Eure Predigt am Ehrentage der Lohgerber in der Universitätskirche über den allerdings sehr verfänglichen Text von den Ochsen von Basan zu bedeuten gehabt hat."

„Es sind die Ochsen von Basan, diese unechten Anhänger der Oranier, die sich auch seit den großen Zeiten des Taciturni Gulielmi bedeutend verändert haben", sagte Boddema mit Festigkeit, „Und es sind Ochsentreiber und keine Musensöhne, welche gegen mich abgesendet wurden, um mich zum Märtyrer zu machen ... Alles in meinem Hause ist zerstört — der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen; aber welchen Namen verdienen Studenten, welche es vermögen, eine Bibliothek zu zerstören, wie es der meinigen ergangen ist?"

Noch aber waren die Begebenheiten dieser Nacht nicht erschöpft. Im wüsten Chor tönte es draußen durch Sturm und Regen:

„Mihi est propositum
In taberna mori — —"

„Mein Gott und Heiland! die Studenten", sagte Boddema, sich nach einem Versteck umsehend.

Der Prinz ergriff ihn beim Arm und bemerkte.

„Die Leute draußen werden zu genau wissen, daß sie auf richtiger Fährte sind. Wolltet Ihr Euch verbergen, so würde das keine weiteren Folgen haben, als daß jene Gentlemen das ganze Haus umkehrten, um Euch zu suchen. Bleibt hier; ich will für Euch thun, was in meinen Kräften steht . . . ."

„Bitte, Sir, vergeßt es nicht, auch mich in Euren Schutz zu nehmen, da ich Euer wohlbestallter Gast bin . . .", sagte Joyce, den blanken Degen neben sich auf den Tisch legend und mit dem Mantel so bedeckend, daß das Gefäß gleich zur Hand war.

„Willem, mache die Thüre auf!" befahl Ruprecht.

Die Studenten drangen ein und kamen zum Theil in die Stube, als ihnen der Prinz entgegen trat. Seine Erscheinung voll Würde und Hoheit veranlaßte die Führer, vorerst die Degen zu senken.

„Was wollt Ihr hier in der Behausung friedlicher Bürger? Wen sucht Ihr!"

„Boddema, den demagogischen Rector", antworteten die Anführer. „Wir wollen ihm die Ochsen von Basan zeigen. Siehe da, Magnificentissime, da seid ihr ja mitten im Heiligthume der Kunst, wie Doeg, der Sohn Elom's, im Unterredungszelte der Juden zu David's Zeiten! Hervor, Du Ischarioth!"

„Ich bin hier, um den Doctor zu vertheidigen . . .!" rief Ruprecht, feierlich, den Degen ziehend.

„Gegen uns Alle und unsere Klingen? Das ist ein wunderbar närrischer Einfall!"

„Zunächst mit Worten . . . ."

„Oho! Das ist ein Anderes! Aber das wird dem Doctor Boddema selbst nicht gelingen . . . Wir wollen übrigens weder Colloquia noch Disputatonia abhalten; gebt uns unsern Mann heraus und geht zu Bett!"

Ruprecht trat zurück und legte sich blitzschnell zum Stoße aus. Der Angriff war sofort da; ein Student fiel mit hallendem Tritt aus und der Prinz würde die sicherste Anwartschaft auf ein ewiges Bett in kühler Erde gehabt haben, wenn die Klinge des Obersten nicht diejenige des Studenten niedergeschmettert hätte. Als das Ausrufungszeichen zu diesem Hiebe konnte ein Schlag gelten, den Joyce mit dem Degenknopfe auf den Scheitel des Angreifers führte, so daß dieser zur Erde sank.

„Vorwärts, mein Prinz!" rief Joyce mit Donnerstimme. „Dies sind keine Soldaten, sondern feiges Gesindel, mit denen wir fertig werden. Willem, immer frisch heran! Decke uns hier links die Stubenthür!

Joyce fuchtelte dermaßen auf die Musensöhne los, daß sie, die auf keinen Kampf auf Tod und Leben gefaßt sein mochten, rasch auf die Flur zurückwichen.

„Halt! Willem!" rief Ruprecht. „Halt! Nicht schießen!"

Willem Rinken hatte eine Arkebüchse von der Wand gerissen, und stand im Anschlage. „Oberst Joyce, schont die jungen Leute! Ich glaube, hier sind nichts als Mißverständnisse! Wir werden in gütlicher Unterhandlung beiderseits am besten fahren!"

„Das ist Prinz Ruprecht von der Pfalz!" rief einer der Studenten mitten aus dem Haufen heraus. „Das wäre eine schöne Bescheerung, wenn wir dem ans Collet gingen!"

„Wer der Herren ist's?" fragte eine Baßstimme, ohne Frage dem Redner vom Markt angehörend.

„Ich bin's, Mynheer!" sagte Ruprecht, vortretend.

„Ihr wollt sagen, Ihr seid der berühmte Feldherr König Karls I. von England . . . ."

„Ich habe allerdings einen Theil der königlichen Armee seiner Zeit mit nicht allzugroßem Ruhme geführt", antwortete Ruprecht. „Aber, meine Edlen, das sind vergangene Zeiten . . . Heute bin ich nichts, als der Schüler des Meisters Honthorst, und will keinen größern Ruhm erwerben, als den, ein guter Kupferstecher zu werden!"

„Optime, Praeclarissime! Wir werden Dir eine Libation darbringen!"

Und er ergriff eine Flasche und trank ein Glas Falerner, nach classischer Sitte einige Tropfen mit der Fingerspitze emporschnellend. Auf das Thema dieses Weines werden wir sofort wieder zurückkommen . . . „Wer ist dieser Mann, der unsere Commilton, als wäre er aus Basan, niedergeschlagen hat?"

„Ich bin der Adjutant Seiner Durchlaucht des Prinzen", sagte Joyce in gebrochenem Holländisch. „Ich bin in fast allen Schlachten gegenwärtig gewesen, die Prinz Ruprecht den Independenten geliefert hat!"

„Hat das seine Richtigkeit, mein Prinz!"

„Das verbürge ich!"

„Nun, dann mag dem Herrn seine Unhöflichkeit dasmal verziehen werden, meinte der Student . . . „Wir haben es nur noch mit unserm Exrector zu thun, den wir mitnehmen und auf dem Stadthause abliefern werden. Er steht mit Cromwell im Bunde . . . Unsere Kriegsflotte soll sich nach englischer perfider Meinung mit der englischen vereinigen, — das heißt, unsere Schiffe sollen den Briten ohne Kampf verrätherisch ausgeliefert werden . . ."

„Ich werde mit ihm in's Gefängniß gehen, Mynheer."

„Euer Wille steht nicht unter meinem Einflusse, Prinz. Aber wenn Ihr nichts erinnern wollt möchten wir uns unter den Ausfluß Eures Wein's stellen . . . Nie hat ein Student Utrechts einen ähnlichen Nectar gekostet."

Der alte Honthorst beeilte sich, noch einige Flaschen heranzuschleppen und der Wortführer trank allein die erste Korbflasche leer. Dann schenkte er dem Nächststehenden ein hohes spitzes Glas voll und sagte:

„Mein Bruder, ich zweifle, ob ich Dir dasselbe, wie mir thun darf! Bist Du mit diesem zierlichen Gläschen nicht befriedigt, so werde ich mit Dir ein Dutzend Gänge machen müssen; ich hoffe indeß, daß Du begreifst, wie sehr man in Gegenwart fürstlicher Personen der Bescheidenheit zu huldigen verpflichtet ist . . ."

Jeder Student erhielt ein solches schlankes Glas Falerner und sodann ward Boddema aufgefordert, sich in Bewegung zu setzen.

Prinz Ruprecht gab dem Gelehrten seinen Arm und ging dem sehr ruhig gewordenen Haufen voran.

Es war gegen vier Uhr Morgens, als Ruprecht mit Willem zurückkehrte. Der Oberst war fort. Er hatte einige Zeilen zurückgelassen.

„Prinz! Es geziemt weder Euch noch mir, daß ich Euch danke dafür, daß Ihr mein Leben schütztet. Aber ich darf sagen, daß es eine sehr gute Einrichtung Gottes ist, daß tapfere ehrliche Männer die höchste Achtung für einander empfinden können, wenn auch ihre religiöse und politische Ueberzeugung durchaus entgegengesetzte sein sollten. An meine Hochachtung glaubt Ihr, Sir, wohl ohne daß ich dieselbe betheure oder durch sonst ein Zeichen kund gebe. Ihr wollt daher in dem Ringe, den Euch Meister Honthorst geben wird, nichts Anderes als die Aufforderung erblicken, zuweilen darüber, gleich mir, eine Betrachtung anzustellen, daß wir als Waffengefährten zu Utrecht dem Gebote der für alle Menschen geltenden religiösen Pflicht jedenfalls besser genügt haben, als zu der Zeit, wo wir uns im freien Felde auf Tod und Leben bekämpften. Den Ring habe ich in jener Nacht erhalten, als ich die Flucht des Königs Karl vereitelte und ihn, der in Frauenkleidern steckte, vor den Mißhandlungen der Wachmannschaft schützte. Der König selbst gab mir den Ring und ich möchte denselben an keiner andern Hand, als an Eurer linken Hand sehen. Die linke Hand des Soldaten ist die beste; — sie ist frei von jenen Flecken, die an Kriegsblut erinnern. Euer Joyce, Oberst."

Der Prinz, über den seltsamen Brief sehr nachdenklich geworden, erzählte mit kurzen Worten daß der Rector unten in den gewölbten Kellern des Rathhauses hinter die Eisen gekommen sei und wahrscheinlich einem langwierigen Processe entgegengehe. Den andern Morgen früh schon kleidete sich Ruprecht in Gala und ging, von Willem, der seinen Diener machte, geleitet, von einem Würdenträger der Stadt zum andern, um die Freilassung Boddema's zu bewirken. Vergebens! Es war für den Gefangenen ein sehr schlechtes Zeichen, daß bereits am zweiten Tage in der Person eines fanatischen Oranjers ein neuer Rector von den „Herren Generalstaaten" bestätigt wurde. Der Sturz Boddema's war somit ein von hoher Stelle beabsichtigtes Werk, zu dessen Ausführung die Studenten unwissend sich als Instrumente hergegeben hatten.

Wochen vergingen; von Boddema ward Niemand etwas gewahr, als daß ein geistliches Collegium ihn seiner kirchlichen Würden entsetzt habe. Prinz Ruprecht war seit jener tumultuarischen Nacht sehr schweigsam geworden und arbeitete unausgesetzt auf seinem kleinen Erkerzimmer, wo er Willem in Radiren und Aetzen von Kupferplatten unterwies.

Dann erklärte Ruprecht ganz unvermuthet, er werde abreisen und den deutschen Rhein aufsuchen, da er eine ganz unerklärliche Abnahme seiner Kräfte verspüre. Mit ihm verschwand auch Willem und zugleich verbreitete sich durch die Stadt wie ein Lauffeuer die Kunde; daß der Rector aus dem Gefängnisse ausgebrochen sei.

So war's allerdings. Wie das kühne und schwierige Stück ausgeführt wurde, blieb ein Geheimniß. An Bestechung war nicht zu denken, obgleich die Schlösser des leeren Gefängnisses unversehrt waren. Ein nächtlicher Tumult der Gerber, die behaupteten, Boddema sei im Gefängniß enthauptet, ward bald gestillt und kam in Vergessenheit.

Nach einigen Jahren ungefähr erhielt Meister Honthorst einen Brief. Er war von der wohlbekannten Hand des alten Rectors und oben stand der Name Berlin. Er schrieb:

„Lieber alter Freund Honthorst!

„Durch Gottes Gnade gerettet, habe ich gleichwohl weder an die Meinigen noch an Euch zu schreiben gewagt, um Euch dort nicht etwa in ein Unheil zu stürzen, dem ich auf so wunderbare Weise entgangen bin. Da aber die Stimmung in den Niederlanden seit der kritischen Naviga-



DIE HEIL. JUNGFRAU IM GRÜNEN. THE VIRGIN AND CHILDREN.

DRESDENER GALERIE.



FERD. BOL pt. A. H. PAYNE sc.

JACOB'S TRAUM. JACOB'S DREAM.

BELVEDERE.



G. FLINCK pinx.t W. FRENCH sc.

DER RABBINER. THE RABBI.

MUSEUM IN BERLIN.



G. FLINCK pinx^t J. GEYER sc.

ANNA & MARIA.

BELVEDERE.



BERNARDINO LUINI pinx! FRÄNKEL sc.

HERODIAS TOCHTER. HERODIAS'S DAUGHTER.

tionsacte sehr zu Ungunsten der Oranier umgeschlagen ist, so daß ich und meine Ansicht wohl doch endlich zu Ehren kommen werde, so schreibe ich und preise die göttliche Gnade und die That des Prinzen und Eures braven Willem, welcher Letztere mir wie der Engel dem Apostel Petrus erschien und mich aus der geöffneten Thür meines Kerkers hinausführte in's Freie, allwo ich einen Wagen vorfand, der mich nach Zwolle und nach Ravensberg, zuletzt aber nach Berlin, wo mir der tapfere fromme Kurfürst und dessen Gemalin alle christliche Liebe reichlich erwiesen haben, also daß ich mich nur nach meinen Angehörigen und Freunden, nicht aber nach dem Holland sehne, dessen Angedenken mir Schauder erweckt. Willem bittet Euch sehr um Vergebung, daß er Euch aus der Lehre gelaufen; er ist freilich kein Maler aber ein guter Officier der kurfürstlichen Ingenieurs geworden, die Festungen erbauen müssen. Gehabt Euch wohl, guter Meister Geraarts und so Ihr wollt ein Gemälde machen, wie ich als ein Leidensbruder des heiligen Petrus im Gefängniß sitze und wie Willem kommt und mein rettender Engel wird — was nicht etwa eine Mißachtung der Engel wäre, so sie doch „Boten" heißen — so rechnet darauf, daß dies Bild zu Handen der Frau Kurfürstin Durchlaucht sehr angenehm sein würde, auch einer guten Belohnung sicher sein soll. Wie Ihr wollt und wie Gott uns lenkt. Er führe uns wunderbar, wenn's nur selig ist. Euer Freund Boddema. Dr. W.

In Honthorsts Atelier stand bald ein Bild, von welchem in Utrecht viel gesprochen wurde — Petrus im Kerker darstellend, eine seiner gelungensten Productionen bildend.

8*

Die Jungfrau im Grünen.

Von **Raffael Santi.**

Es gingen nicht viele Leute mehr von der Innerstadt nach den Wieden, denn die neunte Abendstunde war gekommen und das Februarwetter machte sich rauh und unheimlich mit Sturm und gelegentlichem feinen Regen. Auf dem weiten, zur rechten Seite noch halbwüsten Platze vor der Carolskirche zeigten einzelne Laternen die Richtung auf die Hauptstraße der Vorstadt Wieden an und wie Irrwische erschienen die blechernen Reverbèren der Fiacres, welche sich „da draußen" noch etwas zu schaffen machten.

Keuchend und mit dem von den Wieden herblasenden und auf die Bastei des alten Wiens gerichteten Sturme kämpfend schritt ein kleiner, in einen blauen Mantel gehüllter Mann auf die Carolskirche los, deren beide Thurmsäulen von den vor der Kirche angebrachten vier Laternen unsicher angestrahlt wurden.

„Das ist mir eigentlich gar keine rechte und echte „Wiäner"-Nacht!" meinte der Wanderer, stehen bleibend und zu den Säulen der Carolskirche aufschauend. „Wär' die Kirche nicht und gäb's ein paar Büsche anstatt der kleinen Häuser drüben, die wie zermorschte Tandelbuden ausschauen, so wär' dies eine ganz leidliche Ossiansnacht und die athemschwachen Laternen auf der Bastei drüben könnten gar schöne Sterne vorstellen, die vor dem wüsten Wind die Augen zumachen und außerdem sich immer zurechtfinden im Moor ... Horch! Der Wind macht meiner Seel' eine Sextolenpassage ... Aber, Sanct Joseph, warum steh ich hier denn noch immer und schwatz' mir selbst was vor ... Ich hab' doch längst denkt, daß der lange Schatten da drüben ganz unmöglich der Waldl, der Mayrhofer, sein könnte ... Ich hätt' doch nicht sollen das „Rothe Kreuz" im Grund so starrsinnig verlassen. Die Alle sitzen so glorienhaft da in der Ecke vom Himmelpfortgründel und machen ohne mich auch eine ganz polirte Schubertiade ... Aber es muthet mich's seltsam an, als hätt's im Fortepiano daheim immer gepocht: „Franzl, i' wart' scho' längst, hast ganz drauf vergessen, Wein-Schwammerl?"

Der Mann summte in einer dem Sturme ähnlichen Art und schlug sich nach dem Hause zunächst der Kirche, wo er mit der Sicherheit eines Menschen, der hier zu Hause war, seine Stiege wählte und aufwärts ging.

Nach einer Reise in das obere Stockwerk kam er auf einen erleuchteten Corridor.

„Die Olea ist doch ein merkwürdig gutes Geschöpf", sagte der Ankommende. „Da hat sie meinen Tritt erkannt und setzt mir das Talglicht hin."

Eine kleine, umfangreiche Frau, gerade so groß und so beleibt wie der Angekommene, trat aus einer der auf den Corridor gehenden Thüren und näherte sich dem Herrn mit sehr eilfertigem Wesen.

„Freilich ist's so", fuhr der Herr fort, die Hutkrempe berührend, „mach Ihnen mein schönes Compliment. Als Sie mir heut Morgen nicht zum zweiten Mal eine große Tasse „Schwarzen" brauen wollten, hab' ich Sie für eine der bösen Tanten des Orest gehalten . . ."

„Aber ich habe nie einen Neffen gehabt, der Herr Orest hieß, wissen's, bitt' ich mir aus, Herr Schubert", sagte die Dame.

„Nun, ich sagte ja schon, ich hab' Sie verkannt ganz und gar und seh bei dem Licht hier meinen Fehler ein. Sie wollten nicht, daß ich auf die Nase fiel und sie noch plätter schlug, kamen herauf aus Ihrem Oelladen und setzten Ihren portativen Leuchtthurm her . . ."

„Ach, schaun's, ich hab eigentlich nicht Sie im Sinn gehabt!"

„O! Und haben mir auch kein Licht bringen wollen?"

„Bitt um Vergebung, Herr Schubert!"

„Frau Frühwirth, dann lassen's mich halt aus!" sagte Schubert und steckte den Schlüssel an, um seine Stubenthür aufzusperren, oder vielmehr aufzuschließen.

„Wenn's aber doch so gar wichtig ist, Herr Schubert?"

„Was denn? Da Ihr Licht mir nicht leuchten sollte, ist mir's gar nicht wichtig mehr. Was wünschen Sie von mir, Madame?"

„Es ist da ein Besuch für Sie, Herr Schubert . . . Ach, bitt' Euer Gnaden doch, wer kehrt denn einer Frau immer den Rücken zu? Ich kann ja nimmer sehen, was Sie denken!"

„Das ist originell, Madame Frühwirth! Es liegt Ihnen dran zu wissen, auf was ich denke? Andere Leute, ein paar Freunde ausgenommen, wollen das eben durchaus nicht wissen und lassen das immer an sich herankommen, ich mag schreiben, was ich will und Cappi, und Diabelli, und Artaria, und die Leute mit den begeisternden Verlegernamen, die Sauer und Leidesdorf, mögen drucken, was das Papier halten will!"

Frau Frühwirth schien ihre gute Laune einzubüßen.

„Ach, Sie sind auch gar zu unhöflich!" sagte sie unmuthig. „Ich würde kein Wort gesagt haben, wenn sie nicht gar so reizend und so unglücklich wären."

Herr Schubert hatte seinen Mantel abgenommen und über den Arm geschlagen. Er schien ganz erstarrt vor Verwunderung.

„Wahrlich", sagte er, „hätte ich das nicht selbst gehört, Frau Frühwirth, nimmer würde ich's Ihrer schlimmsten Fein.in geglaubt haben. Ich wäre reizend? Und ich wäre unglücklich? Und da wollen Sie die christliche Trostspenderin machen? Das wär' ein sauberes Pärchen, um in einer Zauberposse aufzutreten . . ."

Frau Frühwirth sah Herrn Schubert an, welcher die in einen blauen Frack eingezwängten, runden Schultern emporhob und auf seine gelbe Weste über der sehr ausgequollenen Taille deutete. Gewiß, der Mann war noch jung und besaß die wundervollsten, dunklen, schimmernden, ja förmlich glitzernden Augensterne. Aber der dicke Kopf auf dem kleinen, rundlichen Körper, das halblange, pechschwarze Haar, in lauter kleinen, an einen Korkzieher erinnernden Löckchen wirr herabhängend, gab ihm vielmehr das Ansehen eines Aethiopiers, als eines griechischen Eros! Die Dame selbst,

sehr rothe Pausbacken und ein paar gewaltige Lockenbausche von blondfarbiger Seide zur Schau tragend, besaß als Jugendreliquie wenig mehr außer zwei tadellosen Zahnreihen, die sie immerfort unabsichtlich glänzen ließ.

Nachdem sie einige Secunden betroffen geschwiegen hatte, brach sie in helles Lachen aus.

„Nein, Euer Gnaden! Das ist doch ein zu komischer Einfall, den ich Vater Frühwirth erzählen muß, der seit lange so sehr hypochondrisch ist . . . Ach, ich habe nicht von Ihnen, sondern von einer jungen Dame gesprochen und die ist wirklich schön und ebenso unglücklich als schön . . .“

„Ist das der Besuch, von dem Sie sagten?“ fragte Schubert sehr betreten werdend.

„Gewiß! Wozu wär' ich denn hier oben und hätte der Nannerl unten den ganzen Laden überlassen?“

„Sagen's mit einem Mal heraus: wer ist die Dame?“

„O, es sind deren zwei?“

„Nun, dann in's Himmels Namen, wer ist die Eine und die Andere dazu?“ rief Schubert.

„Wenn ich's nur hätt' herauslocken können; aber Sie werden mir's nachher schon anvertrauen. Eine so alte „Partei“, wie Sie, Herr Schubert, weiß wohl, daß ich keinen Mißbrauch von Dem mache, was meine Abmiether betrifft.“

„Frau Frühwirth“, sagte Schubert, große Augen hinter den Brillengläsern machend und sich auf die Fußspitzen stellend, „ich werde mein Vertrauen von einer strengen Prüfung Ihres Benehmens gegen mich abhängig machen . . . Was war halt das Begehr der unbekannten Prinzessinnen?“

„Ach, sie haben blos geweint, nach Ihnen viel gefragt und mit aller Sehnsucht auf Sie gewartet.“

„O, das sind Bekannte von Stadt Steyr, oder von Linz oder Graz . . . Wann wollen die Damen wiederkommen?“

„Heiliger Anton, habe ich das nicht gesagt? Sie sind noch hier, drin in meiner Putzstube, die zum Platz hinausschaut und warten noch immer . . .“

Schubert schien einen elektrischen Schlag durch den ganzen Körper zu fühlen. Er breitete mit beiden Händen den Mantel aus und schaute mit äußerst ängstlichem Gesicht über den rothen Kragen desselben hinaus die Hauswirthin an.

„Was sagen's? Sollten die Fremden mich gehört haben?“ flüsterte er. „Thun's mir die Lieb' und sagen's, ich sei so unzuverlässig wegen Heimkommens, daß es gut sein würde, wenn sie sich auf und davon machten.“

„Nein, Herr Schubert, nein!“ sagte Frau Frühwirth. „Das bring' ich nimmer über die Lippen.“

„Es rast der See, er will sein Opfer haben . . .“, murmelte Schubert und trat in seine Stube.

Frau Frühwirth beeilte sich, die Studirlampe mit dem großen grünen Schirm anzuzünden, mit dem Zipfel der Schürze über ein altes Piano, eine nußbaumene Komode, die Stuhllehnen und über eine Reihe von Papierballen wegzufahren, die wie in einer Maculaturhandlung auf einem Tische in einer Ecke aufgestapelt waren. Der Boden des Zimmers war in der Nähe des Piano ganz mit kleineren Papierbündeln und losen Blättern überdeckt.

„Aber das sieht doch gar zu wüst dort beim Clavier aus?“ fragte die Hauswirthin, sich bückend.

„Halt da! Nichts! Ich ertrag's nicht!" rief Schubert, beide Hände vorstreckend, um die wißbegierige Frau zurückzuscheuchen.

„Und das Sopha? Das können's doch auch keiner Dame anbieten?"

„Der Wadl Mayrhofer schläft nicht anders, wenn er hier nächtens bleibt, als auf dem alten Ding da"; murmelte Schubert. „Und so gar schlecht ist's drum noch immer nicht, denk ich mir."

Madame Frühwirth warf noch einen hoffnungslosen Blick auf eine keineswegs mustermäßige Pfeifensammlung, die an der Wand hing; auf ein Bild im bloßen Blindrahmen, dessen Meister in schwungreicher Weise versucht hatte, den „Liedler", eine abenteuerliche Gestalt nach einer Ballade von Kenner darzustellen und kam zu dem Schlusse: daß es im Zimmer schon so bleiben müsse, weil's einmal nicht anders zu machen sei.

Schubert schien einen hellen Gedanken zu fassen.

„Aber mein —", flüsterte er, „was ist da zu klagen und zu ächzen? Bringen's mich, weil's nicht anders ist, gleich in Ihr Putzzimmer Eh?"

„O, das ist mein allererstes Auskunftsmittel gewesen, weil mir's klar war, wie es hier auszuschauen pflegt! Ganz so schlimm hatte ich mir's eben doch nicht gedacht! Die Damen haben es abgelehnt, da sie Bittende seien, Ihnen gewissermaßen Audienz zu geben. Soll ich sie herbringen?"

„Ja!" antwortete Schubert mit starker Stimme, indeß er sich auf seinen Clavierbock setzte und heftig die kurzen Beine hin- und herschwenkte. Er summte für sich hin:

„Auf öder Bergeshalde
Stand ich am Felsenkamm,
Als über dem Föhrenwalde
Die Mondessichel schwamm . . ."

Da rauschten draußen seidene Gewänder und wie vor einem herannahenden Gewitter ein erquickend balsamischer Lufthauch, so quoll den Damen ein feiner, leichter, gar nicht zu der Nicotinatmosphäre des Stübchens passender Wohlgeruch voran. Schubert kam von seiner „Bergeshalde" und dem „Felsenkamm" glücklich herunter geklettert, als die Damen schon mitten im Stübchen standen und Frau Frühwirth noch einmal mit glühenden Augen um die Thür herum schaute, um wenigstens die erste Scene des Geheimnisses zu belauschen.

Die Damen waren tief verschleiert. Ihre Mäntel schienen sie bei der Hauswirthin zurückgelegt zu haben.

„Wir haben die Ehre, Herrn Schubert zu begrüßen?" fing die eine Dame mit sehr unsicherer Stimme an.

„Ja, ich bin der Schubert, das ist schon richtig! Aber sagen's mir gleich, von wem Sie mir einen Gruß bringen, damit ich meiner Angst ledig werde . . ."

„Wir haben einen Gruß von der Gräfin von Weißenwolf", war die Antwort, „und wir würden auch einen Brief vorzeigen können, wenn wir nicht so schnell hierher hätten reisen müssen, daß wir die Gräfin nicht mehr aufsuchen konnten. Wir haben wohl drei Stunden bis Steyreck und dann ist's nicht Sitte, ohne Anmeldung Visite zu machen — was uns entschuldigen muß, daß wir kein Schreiben mitgebracht haben . . ."

„O Sie sind mir, da Sie aus dem Steyr kommen, das ich eigentlich meines Glückes Heimat

heißen kann, liebe Gäste, wenn Ihro Gnaden nun von der Güte sein wollten, den Schleier wegzuthun ... Ich werd' sonst in der That ängstlich; ich kann mir nicht helfen!"

„Herr Schubert, es steht das Glück eines Menschenwesens auf dem Spiele!" antwortete die Dame. „Es ist nicht wahrscheinlich, daß Sie sich Unserer von Steyreck her erinnern, obgleich wir das Vergnügen hatten, Sie und Herrn Vogl im Gartensaal der Gräfin Weißenwolf musiciren zu hören. Wir könnten also unbedenklich die Schleier fortthun, da Sie dennoch nicht wissen würden, wer wir sind ... Aber wir halten es für unsere Pflicht, Ihnen unsere Namen zu sagen ... Werden wir so glücklich sein, daß wir Ihre Zusage erhalten, daß Sie eine Bitte erfüllen wollen, die Sie leicht gewähren können, während für uns alle Hoffnung auf Rettung an diese Gewährung geknüpft ist, so entschleiern wir uns und nennen unsere Namen — sonst gebietet es unsere Ehre, daß wir uns entfernen, ohne daß Sie unsere Gesichtszüge gesehen haben!"

„Was ist da zu thun, meine Gnädigen!" rief Schubert, die fleischigen, weißen Hände heftig reibend. „Ich soll Ihnen eine Musik schreiben — das ist das Einzige, was ich zur Noth verstehe, und ich wüßte nicht, daß mich selbst meine Freunde zu irgend anderen Dingen jemals nothwendig gehabt hätten ... Und da will ich Ihnen nur gleich sagen, daß ich's nicht vorher wissen kann, ob ich auf das Verlangen von Anderen Musik schreiben werde oder nicht. Noten sind halt immer zu haben, aber eine sichere Zusage, Musik zu schreiben, kann ich nicht machen!"

„In der That, Herr Schubert, handelt es sich um ein Musikstück", antwortete die Dame. „Und ist dies von Ihnen geschaffen, so sind wir gewiß, daß wir gegen das uns drohende Unheil einen mächtigen Schild besitzen werden! Unsere Bitte ist gewährt, mein Herr ..."

„Freilich, freilich; aber ich stehe nicht dafür, wie die Musik ausfällt ..."

„Sie wird den Stempel Ihres Genius tragen!"

Damit schlug die Dame den Schleier zurück und Schubert blickte in das vollformige, fein gefärbte Gesicht einer Dame von etwa vierzig Jahren, deren Augen ihre jugendliche Energie, deren Lächeln einen anmuthigen Ausdruck bewahrt hatten. Die Dame war ihm durchaus unbekannt.

Als die andere Dame den Schleier fortschob, glaubte Schubert, nach seiner Miene zu urtheilen, einen wunderbar gefärbten Lichtstrahl in sein Stübchen eindringen zu sehen. Dies war eine sehr junge Schöne mit sanften Sonnenaugen, die tief von dunklen Wimpern beschattet wur en. Der Ausdruck dieser edlen Züge besaß etwas unaussprechlich Holdseliges — ein solches, von dem einfachen Rahmen des dichten, schlichten Braunhaars umfangenes Antlitz mit der von den Augen ausstrahlenden Verklärung erinnerte sich Schubert nicht, je gesehen zu haben.

„Ich bin die Baronin von Liechtenstern und dies ist meine einzige Tochter und mein einziges Kind, Maria", sagte die ältere Dame, ihre hervorbrechenden Thränen rasch entfernend.

Schubert machte seine Verbeugung, als wenn ein Stehmännchen im Begriff ist, seinen Burzelbaum zu schlagen, während sich seine Blicke immer wieder auf die junge Dame richteten.

Die Gäste nahmen auf dem Sopha Platz und Schubert setzte sich der Ecke gegenüber, wo Marie von Liechtenstern saß, auf seinen Clavierschemel.

„Ich habe die Ehre, den Herrn Baron oft gesehen zu haben. Es war bei der Spaun's, wissen's, meine Gnädigen, und beim Baron Mink und dann beim Herrn Bischof von Dankesreithner in dem Schlosse zu Ochsenburg ... Der Herr Baron ist ein großer Verehrer und Kenner der

Musik . . . Ich habe Compositionen von ihm gesehen und gehört, die weit über den Dilettanten hinausreichen . . .“

„Er schwärmt für Beethoven und für Franz Schubert!“ antwortete die Dame. „Es fehlt in seiner musikalischen Bibliothek keines Ihrer Werke, Herr Schubert!“

Der Musiker warf unwillkürlich einen Blick zur Seite, der die Ballen der Manuscripte streifte — und ein Seufzer stieg aus seiner Brust empor.

„Wenn irgend Jemand, so besitzen Sie die Kraft, auf den Baron eine entscheidende Wirkung auszuüben“, fuhr die ältere Dame fort. „Unsere Lage ist kurz darzustellen, mein Herr. Mein Gemahl hat vergangenen Herbst in Venedig die Bekanntschaft eines Marchese di Apertomonte gemacht, eines sehr begüterten Mannes, der ganz in seinen musikalischen Studien aufgeht. Der Marchese hat meinen Gemahl ganz und gar bezaubert. Als genaueste Freunde kamen Beide, die sich früher nie gesehen hatten, auf Schloß Liechtenstern an, studirten gemeinschaftlich und richteten eine Kapelle ein, die von Kennern für vortrefflich gehalten wird . . .“

„Ah, ich weiß, Ihro Gnaden; die Schober's haben mir's geschrieben und vom Grafen Troyer hier habe ich erfahren, daß man in Liechtenstern mein Octett für Streich- und Blasinstrumente tadellos aufgeführt hat — was ich hätte wohl hören mögen, gesteh' ich.

„Der Marchese“, vollendete die Baronin ihre Erzählung, „entdeckte, daß Marie hier eine gute Sopranstimme besitze, und begann, sich mit großem Eifer mit ihrer künstlerischen Ausbildung zu beschäftigen. Er behauptete, daß eine Sängerin, wie Marie in kurzer Zeit sein werde, noch nie ihres Gleichen gehabt habe. Das Urtheil ist erklärlich, denn der Marchese ist leidenschaftlich in Marie verliebt.

Die junge Baronin saß da, überdeckt von Rosengluth.

„Was fangen wir an?“ rief die Mutter aus, die Hände emporhebend.

„Ist denn der Italiener eine Art von Ungeheuer?“ fragte Schubert.

„Nichts weniger, mein Herr, was das Aeußere betrifft. Er ist etwa sechsunddreißig Jahre alt, wohl, ja zierlich gewachsen und von einnehmenden Manieren. Aber es ist ein düsteres Etwas, das ihn umgiebt. In diesem Mann hat gewiß jede Leidenschaft schrecklich gewüthet und tiefe Spuren im Innern zurückgelassen. Ich bin überzeugt, daß es nicht die Musik war, welche den Marchese nach Liechtenstern führte, sondern ein kleines Medaillon mit dem Bildniß Marien's, das Liechtenstern stets bei sich zu tragen pflegt. Es ist etwas Dämonisches, Vampyrähnliches in diesem Cavalier, der nach der Herrschaft über die Seele Marien's ringt, nachdem er sich derjenigen meines Gemahls vollständig bemächtigt hat. Ich bin überzeugt, daß es der Marchese und kein Anderer ist, welcher auf einen jungen Cavalier in unserer Nähe aus Eifersucht meuchlerisch einen Schuß abfeuerte, der glücklicherweise sein Ziel nicht völlig erreichte.“

„Ah, wahrhaftig, das ist der Max, der Thurn!“ rief Schubert erregt. „Er hat nachtlicher Weile vor St. Pölten einen Streifschuß an der Stirn empfangen. Ein Zoll näher zum Gehirn und er war hin! Das ist ein Bravo aus einem italienischen Räuberroman!“

„Und mit ihm soll Marie sich verloben, wie der Vater mit eiserner Beharrlichkeit verlangt“, sagte die Baronin, den Kopf sinken lassend. Ich bin hier, um für „die Braut“ Einkäufe zu machen. Nur durch List haben wir uns der Begleitung des Marchese erwehrt. Wir benutzten seine augen-

blickliche Abwesenheit, welche wir veranlaßt hatten, und reisten nach Wien . . . Sie zu sprechen, Herr Schubert, war der einzige, wirkliche Zweck unserer Reise!"

„Gnädige Frau, Sie versuchen es, sich an einem Binsenhalm vor dem Untergang zu retten", sagte Schubert mit einem Tone, der tief aus dem Herzen kam. „Den Einfluß einer mächtigen Persönlichkeit auf den Willen eines Vaters in Bezug auf die Verheirathung seiner Tochter zu brechen... Ach, gnädige Frau, die Musik vermag wohl viel, aber nie vielleicht ist ihr eine schwerere Aufgabe gestellt worden. Der Zweck meiner Musik, glaube ich, liegt stets in ihr selbst; es ist ihr eigenstes Wesen, daß sich mit derselben gar nichts erreichen läßt, was äußerer Erfolg ist. Wo ich mir den äußern Erfolg nur habe vorstellen müssen, wie bei den Opern, da bin ich allemal am schwächsten gewesen!"

„Ich bin keine gelehrte Musikkundige", antwortete die Mutter, „aber ich habe die bestimmte Empfindung, daß die Musik mit dem Gebet zu vergleichen ist. Das Gebet hat auch seinen Zweck in sich selbst und dennoch wirkt es auf etwas demselben Aeußerliches. Wenn man selbst nicht Kraft und Beredsamkeit genug besitzt, um mit der Empfindung zu beten, man werde sicherlich erhört werden, so wendet man sich an die Heiligen . . . Ein Künstler, und vor allen Dingen Musiker, hat auch eine heilige Mission!"

Ein feierliches Schweigen entstand.

„Gnädige Frau, ich habe Sie jetzt verstanden", antwortete Schubert mit Bewegung. „Sie wissen nicht, was Sie von mir fordern sollen, und ich ahne nicht, wie ich das schaffen kann, was Ihnen vielleicht nützlich sein möchte . . ."

„Der heilige Geist der Kunst wird Ihnen Alles eingeben!" sagte die Baronin mit zum Himmel erhobenem Blick. „Unsere Sprache ist zu machtlos, um das Herz des Barons zu bewegen, aber der Ihrigen wird er nicht zu widerstehen vermögen! Wer gleich meinem edlen Gemahl von Ihren Mignongesängen auf's Tiefste ergriffen wird, der kann unmöglich den Tönen gegenüber gefühllos bleiben, welche Sie aus der Brust eines jungen, gequälten Mädchens heraushören, die sich in der grausamen Lage Marien's befindet."

Schubert stand am Fenster und betrachtete die beiden in Halbschatten gehüllten Frauen, besonders aber Marie von Liechtenstern, indeß er sich mit seiner Brille zu thun machte.

„Es ist doch etwas mehr im Componiren", sagte er mit gedämpfter Stimme, „als das Notenschreiben. Der Aether der Kunst schlägt doch mächtige, weit und tief reichende Wellen! Manchmal hat es mich bedünken wollen, als gäbe ich für die Leute, denen meine Musik gefällt, nur ein paar Flittern und Blumen, um eine müssige Stunde leidlich aufzuputzen! Aber — gnädige Frau, Sie beweisen mir, daß es doch anders ist, daß ich in der Grämlichkeit, welche sich zuweilen über mich hermacht, Menschen Unrecht gethan habe, deren inneres Leben dem Ihrigen ähnlich ist . . . Halten Sie sich überzeugt, daß mir dieser Abend unvergeßlich sein wird — das Glück", fügte er mit einem Kindeslächeln hinzu, bedenkt mich eben nicht verschwenderisch mit seinen Schätzen! Ich werde finden, was ich von heute an mit voller Herzenssehnsucht suchen werde! Verlassen Sie sich darauf!"

Die Damen nahmen Abschied mit einer Miene, als sei ihnen ein Stern erschienen, der plötzlich in ihrem düstern Irrsal einen Rettungsweg erkennen ließ.

Die Hauswirthin erschien und berichtete: die Damen seien in einem herrschaftlichen Wagen

abgefahren, der, sicher um Aufsehen zu vermeiden, sich am entgegengesetzten Ende der Straße aufgestellt gehabt habe. Der Musiker beeilte sich, die Oelhändlerin fortzucomplimentiren.

Schubert hatte, nachdem er unruhig sein Zimmer durchmessen, den Weg an sein altes Piano gefunden, als sich auf dem Corridor schwere Tritte hören ließen und gleich darauf zwei Männer mit den Hüten auf den Köpfen und in weite Mäntel gehüllt in's Zimmer kamen.

„Mein Gott, was wollt Ihr denn noch so spät?" fragte Schubert unmuthig.

„Zuerst Dir guten Abend wünschen", antwortete der eine Gast, ein heiter aus großen Augen blickender, schlanker, junger Mann, mit überlangem Blondhaar und in einem altdeutschen Rocke. „Und sodann in der Hoffnung, hier Nachtquartier zu nehmen, daß Du Dein Möglichstes thun wirst, um uns den sauren Nußdorfer vergessen zu machen, der heute Abend im „Rothen Kreuz" regiert. Du hattest vorgestern doch eine Art von Stiefelknecht, Schwammerl . . ."

„Ach was, mit Eurem Schwammerl!" rief Schubert ungeduldig.

Der zweite Gast hatte Mantel und Hut abgelegt. Dies war eine untersetzte, breitschulterige Gestalt, mit dickem Kopf und widerspenstigem, kurzgeschnittenem Haar. Das glattrasirte Gesicht hatte etwas Bäuerisches in der breiten, niedrigen Nase und dem großen Mund; die Augen aber, tief eingesenkt und bedeutsam, verriethen den Denker, welcher zugleich dichterische Begeisterungsfähigkeit besitzt. Es war etwas Feierliches, fast Düsteres in diesem noch jungen Mann, dessen schwarzer Anzug an einen Priester erinnerte.

Um so mehr überraschte es, als dieser Determinirte plötzlich den Regenschirm in der Art eines mit dem Bajonnet versehenen Gewehrs mit beiden Händen faßte, einen Ausfall mit krachendem Appell machte und mit donnernder Stimme dem in die Ecke retirirenden Schubert zurief:

„I woas nit — woas halt mi denn ob, Du kloaner Racker, Du —?"

Schubert hob die Hände empor und sprach mit dem Beschwörungston eines Taschenspielers:

„Waldl, wilder Waldl, willst Ruh geba?"

„Dasmal", declamirte Waldl, drohend den Schirm schwenkend, „dasmal werde ich verschwinden. — Aber hüte Dich, Du Racker — Waldl abermals zu stören! Gieb mir den Tschibuk Schwammerl, da Du doch halt dicht daneben stehst!"

Waldl streckte sich in die Sophaecke und der Johanneskopf stopfte zwei Pfeifen, brachte die eine dem Faustähnlich brütenden Waldl und spazierte mit der andern in der Stube umher.

„Ich bitte Dich, Moritz, fange nicht Dein ewiges Ambuliren an!" bat Schubert.

„Moritz Schwind — setz' Dich hin — sonst erfahre, wer wir sind!" drohte Waldl und der Johannes setzte sich. „Und jetzt wird's Zeit, Freunde, daß wir uns ein wenig nach einer Ur-Schubertiade umsehen, die Schwammerl heute Nacht ohne Wein und ohne unsere Beihülfe allein in Scene setzen wird!"

„Wohl, es wird eine Schubertiade geben", antwortete Schubert, „vorausgesetzt, daß Ihr, wie es sich gebührt, Eure Schuldigkeit thut. Ich habe einen sehr ausgiebigen Stoff. Mayrhofer wird Verse machen und declamiren, Du, Moritz, wirst malen, was er dichtete, und ich werde die Sauce einer musikalischen Phantasie über Eure Kunstproducte ausgießen! Mein Stoff hat die treffliche Eigenschaft, ganz und gar dem Leben entnommen zu sein."

„Aha!" sagte Mayrhofer. „Es wird jetzt über Schubert's Operndichter hergehen! Immerhin! Ich getröste mich, daß das Publicum bis jetzt nicht entschieden hat, ob mein Opernbuch „Die

Freunde von Salamanca", ob Franz von Schober's „Alfonso und Estrella" oder ob Joseph Kupelwieser's Mißgeburt „Fierrabras" den Preis des Unsinns verdiene. Es sind jetzt ziemlich zehn Jahre, seit Du mein Singspiel, das dort in Deinem dreibeinigen Pult, einer Art von Manuscriptgalgen, ruht, componirtest, Du armer, guter Schwammerl! Damals hieltest Du mich für einen großen Dichter und ich selbst machte es nicht besser; während ich heute gebeugt zugestehe, daß Du selbst Dir ein viel vernünftigeres Libretto geschrieben haben würdest, als ich geliefert habe."

„O, Waldl, verleumde Dich selbst nicht!" rief Schubert. „Deine Oper hat eine Menge von Schönheiten."

„Schönheiten sind ein erbärmlicher Ersatz für die Schönheit", bemerkte Mayrhofer mit trockenem, ironischen Lachen. „Also heraus mit Deinem Stoff aus dem Leben, der sich, wie ich hoffe, auf eine Moralpredigt von Seiten Deiner Olea da unten reduciren wird."

„Die Olea spielte allerdings mit", meinte Schubert. „Aber ich bitte Euch, Das, was ich zu sagen habe, erträgt durchaus Eure Schraubereien nicht. Ich versichere Euch, daß ich seit lange mich nicht in einer feierlichern Stimmung befunden habe, als in dem Augenblick, wie Ihr hier einbrachet, um den ganzen Zauber, welcher mich umfing, mit gewaltsamem Griff zu zerstören!"

„Nun, Schwind, da sind wir beiden elenden Kerle gerade recht gekommen, um wieder einmal ein Stück Unsterblichkeit zu vernichten", brummte Mayrhofer zwischen den Zähnen. „Was ich schreibe, taugt nichts. Anstatt daß es mir gelingen sollte, meine Ideen im Vers zu verdichten, streben sie alle, sich so breit zu machen wie möglich, strecken die Arme und Beine von sich und lösen sich endlich in irgend ein widerwärtiges Gas auf, wie die Geister, die in „Tausend und Einer Nacht" aus den bezauberten Flaschen hervorsteigen . . . Was Dich betrifft, Schwindl, so scheint Dein allergrößtes Talent das zu sein, mit Worten Bilder zu entwerfen. Und so bist Du, ein Maler, ganz auf das geistlose, schildernde Moment verfallen, dem die lyrische Dynamik ganz abhanden gekommen ist. Deine „Hochzeit des Figaro" mit den vielen charakteristischen Aeußerlichkeiten besitzt keine Batterie elektrischer Seelenkraft . . . Franz hier hat in seiner Kunst Alles, was uns fehlt. Ich kann mich nicht als Dichter, Du kannst Dich nicht als Maler anschauen, wenn wir unsere eigenen Werke vor Augen haben; aber ich bin ein Dichter und Du bist ein Maler, wenn Schubert's Musik uns unsere eigene Innerlichkeit aufschließt, zu welcher wir vergebens den Schlüssel suchen . . . Schubert's Psyche besitzt Flügel und schafft Unsterbliches, und unsere Psychen kommen angepoltert und wollen dies Unsterbliche nicht aufkommen lassen!"

„Der Waldl ist heute Abend unausstehlich großartig!" sagte Moritz Schwind sehr gemüthlich. „Ich möchte wohl wissen, Schwammerl, wie er darauf geräth, Dich in einem Athem so unmenschlich hoch und so wurmhaft niedrig zu taxiren! Sinkt bei Dir irgend eine musikalische Idee in die Tiefe des Unbewußten zurück, so erscheint sie sicher wieder in verklärterer Art und in reicherer instrumentaler Gliederung, als zum ersten Mal! So war's mit Craigher's „Junger Nonne" und mit der Harfensonate. So wenig eine Biene, die unterwegs gestört worden ist, vergißt, wie sie ihre Zellen zu bauen hat, ebensowenig ist beim Franz ein musikalischer Gedanke vergessen!"

„Mein Gott, Brüder, streitet doch nicht um die Vögel aus ungelegten Eiern!" sagte Schubert und setzte sich zum Piano. „Hier ist aber noch gar keine Vorschwebung einer musikalischen Idee! Nur ein Stoff liegt vor, aber der ist so weit wie der Himmel! Es gilt, das Nadelöhr aufzufinden,

in welchem sich die Stadien einer mir noch ganz unfaßbaren Peripherie vereinigen und dazu könnt Ihr sehr wohl helfen, Freunde . . . Hier waren eben zwei Damen . . .“

„Was?“ rief Moritz sehr lebhaft.

„Vornehme Damen . . .“

„Gewiß!“

„Die Eszterhazy's?“

„O nein — die Zeiten von Telesz sind vorüber“, antwortete Schubert. „Ihr werdet den Namen nicht erfahren; aber es kann Euch genügen, daß die eine Dame — die andere war die Mutter derselben — mir die voll und tief empfundene Anschauung von Dem gegeben hat, was ich in traumhafter Unbestimmtheit als das Bild der heiligsten Jungfrau Maria erblickt habe!“

„Nun, Franz, da Du einmal zur Veränderung Deine gregorianisch-katholische Periode haben wirst, so dürfen wir uns auf eine neue Messe gefaßt machen“, sagte der Dichter ironisch.

„Nein, ich schreibe keine Messe mehr“, antwortete Schubert sehr ernst. „Ich hab's versucht, aber ich thu's nicht wieder.“

„Ist's keine Messe, so wird's ein Salve Regina!“ fuhr Mayrhofer in seinem kaustischen Tone fort.

„Ach, Waldl, dies war nicht die Himmelskönigin, welche vorhin da in Deiner Ecke lehnte, obwohl die Regina coeli schwerlich schöner gedacht werden kann. Ja, wenn Moritz hier gewesen wäre! Ich habe das Mädchen, glaub' ich jetzt erst, immerfort starr angesehen; aber ich versteh' mich nicht auf's Sehen . . . Es ist, als wenn das Bild meine Augen passirte, um in meine Empfindung sich zu versenken, und als wenn damit die Erinnerung der Augen an das Bild verwischt und ausgelöscht wäre . . .“

„Spiele uns vor, wie die irdische Madonna aussah; das ist das Sicherste, um klar zu beschreiben“, meinte Schwind.

Schubert griff mitten hinein in den über den Wiesen und dem fernen Saum des Waldes ausgebreiteten Maientag der Pastoralsymphonie Beethoven's und dann ging er über zu seinen eigenen Tinten, die holdselige Süßigkeit, rührende Kindlichkeit und sehnsüchtig schwellendes Verlangen malten.

„Das ist sie“, murmelte Mayrhofer, den Kopf senkend. „Wunderbar!“

Franz brach ab und schwenkte sich auf dem Clavierbocke seitwärts.

„Die Dame hat einen Vater“, sagte er ohne weitere Einleitung, „welcher einem italienischen, vampyrhaften Wüstling diese frische Waldesblume zum Opfer zu bringen entschlossen ist. Es handelt sich darum, eine Sprache zu finden, welche im Stande ist, das Herz des verblendeten Vaters zu erreichen . . . Es gilt, von dem Haupt Derjenigen, welche Mayrhofer eben eine irdische Madonna genannt hat, das drohende Verderben abzuwenden . . . Da habt Ihr den Stoff, von welchem ich vorhin gesprochen habe!“

„Waldl muß ein Gedicht schreiben und dann findest Du auch die Musik, von der ich überzeugt bin, daß sie unwiderstehlich sein wird“, sagte Moritz Schwind.

„Schwindl könnte eine Nonne malen, die sich in die Donau stürzt, um begreiflich zu machen,

daß die Braut wider Willen bei der Kirche Rettung suchen und dennoch der Verzweiflung über ihr zerstörtes Lebensglück erliegen wird."

„Das ist eine wenigstens ebenso triviale Auskunft", antwortete Mayrhofer. „Geh' Deinen eigenen Weg, Schwammerl, der bereits gefunden sein würde, wären wir nicht gekommen, sage ich nochmals, um mit nägelbeschlagenen Stiefeln all' das Elfentreiben auf Schubert's Zauberwiese in Grund zu stampfen."

„Ohne Text, Waldl, kann ich nichts thun!" sagte Schubert. „Da hat der Schwindl Recht! Der bestimmte Gedanke mit seinen Einzelheiten will das Wort, dessen unmittelbarste Hülle der Ausdruck der Melodie ist. Was hier oben erscheint, das ist Lichtmusik mit plastischen Gestalten. Das Andere, die Instrumentation, gehört der vom Licht abgewandten Seite an und fällt in die Region der vom Dunkel umhüllten Empfindung . . . Ein Gedicht ist die erste Forderung . . ."

„Gieb mir eine Feder, Schwammerl!" sagte Mayrhofer. „Was da werden kann, das wird Wenn ich nichts Weiteres vermag, so will ich doch ein kritisches Object schaffen, an welchem sich Maßstäbe für Das finden lassen, was dem Franz nöthig ist . . ."

Mayrhofer, Buchstaben wie Pfeile und Speerschafte auf's Papier zeichnend, schrieb Folgendes:

„Hier ragt der Fels, ein düstres Vorgebirge,
Hoch in die Wolken seine Scheitel sendend;
Und hinter ihm droht ein verbranntes Land,
Zerrissenen Gesteins und Lavafelder!
Gen Norden öffnet sich das weite Meer,
Die eis'gen Brocken in der Brandung wälzend,
Und stürmt heran, um an der Felsen Brust
In ew'gem Wüthen machtlos zu zerstäuben.
Hier ist der Unglücksport wo mir ein Loos
Bereitet wird, dem hehren Dulder gleich,
Prometheus an des Kaukasus Gestaden . . .
Die Kette klirrt, die meine Brust umschlingt —
Sie wird das Opfer für den Cetus sichern,
Der schnaubend fern sich in den Wogen wälzt . . ."

„Andromeda!" sagte Schwind. „Ich protestire dagegen, die madonnenhafte Braut wider Willen in eine griechische Heroine umzuwandeln."

„Wo ist der Grund für den Protest? Ich bin übrigens mit dem Gedicht noch nicht zu Ende!" sagte Mayrhofer.

„Gleichviel! Die Brücke von Deinem Meer des Cetus bis zum Herzen des Vaters der irdischen Madonna wird schwerlich selbst Schubert mit Sicherheit schlagen können. Der kürzeste Weg ist der beste, wenn Erfolge in Frage sind!"

„Du meinst, der Herr Papa soll angesungen werden? Auf die Idee kann aber wahrlich nur ein Maler kommen, Schwindl! Entscheide, Schwammerl, muthet Dich die Andromeda begeisternd an?"

„Nein, Waldl! Die Beziehung zur heiligsten Jungfrau kann ich nicht aufgeben, denn ich fühle es, nur in dieser Region habe ich eine machtvolle Empfindung von der Seele Derjenigen, welche ich musikalisch sprechen lassen soll . . ."

„Ich habe den Schlüssel gefunden!“ rief Schwind aufspringend und triumphirend umherstampfend. „Für Mayrhofer sowohl, wie für Dich, Franz!“

„Nun?“ fragte der Dichter sehr erregt.

„Ihr werdet mein Geheimniß heute Abend nicht erfahren“, sagte Schwind. „Es ist nothwendig, daß Ihr überrascht werdet, um mit frischer Empfindungsfähigkeit Euch an's Werk zu machen. Aber so viel will ich Euch sagen, daß Ihr anerkennen werdet: die Malerei könne sich an Bestimmtheit und Kraft der Eindrücke sehr wohl mit den stolzen, lauten Schwestern, Dichtkunst und Musik, auf eine Stufe stellen!“

Vergebens bot Mayrhofer seine derbe Kaustik und Skepsis auf, vergebens bat Schubert — Schwind legte sich für die Nacht auf dem Sopha zurecht und disputirte noch abwehrend in die kleine Kammer hinein, wo Schubert und Mayrhofer sich gebettet hatten.

Am andern Morgen kündigte Moritz Schwind den Freunden eine „große Tour“ an. Der Maler war im „Belvedere“ mit dem Copiren eines Tizian beschäftigt und lud die Freunde ein, ihm das Geleit zu geben.

„Aber was sollen wir um acht Uhr im Belvedere?“ fragte Mayrhofer. „Ich habe das Durchwandeln einer Masse von Sälen, die mit den verschiedensten Bildern gefüllt sind, stets als eine den Geist niederdrückende und verwirrende Arbeit betrachtet. Mehr, als einige Bilder, in denen entweder seelische Harmonie oder Contraste sich manifestiren, sollte man nicht zu derselben Zeit betrachten wollen.“

„Ich verlange allerdings von Euch ein Opfer, für welches Ihr indeß durch noch Besseres, als durch das Frühstück entschädigt werden sollt, das ich auf dem Rennweg zu geben gedenke!“

„Aber keinen Oesterreicher, sondern Bordeaux!“ brummte Mayrhofer.

„Gut, Ihr werdet französischen Rothwein haben, wenn kein italienischer Wein zu haben sein wird.“

„Wie kommst Du auf Italiener, Schwindl?“ fragte Schubert verwundert.

„Nun, weil wir einen Italiener sehen werden.“

„Einen solchen, der singt? Dann laß mich aber aus, Schwindl!“ bemerkte Schubert.

„Er singt wohl, freilich, aber nicht gar laut.“

„Aber wo bleibt Dein Geheimniß von gestern Abend?“ fragte Mayrhofer, das Papier mit dem Anfang des Gedichts von der Andromeda, das noch zwischen den Kaffeetassen der Olea lag, durchsehend.

„Das findet sich nachher Alles!“ meinte Schwind.

Die Freunde machten sich auf, um den Weg von der Carolskirche nach dem Belvedere zu durchmessen. Endlich lag das majestätische Gebäude vor ihnen. Sie schritten vor der mit ungarischen Grenadieren besetzten Wache vorbei und kamen in's Oberbelvedere, wo Schwind den Weg in den Copirsaal einschlug, der sich hinter einem der Säle für Sculpturen befand.

Der alte Galeriediener, wegen seiner fast wunderbaren Aehnlichkeit mit dem wunderbaren, miniaturmäßig gearbeiteten männlichen Bildniß von Denner „der Denner“ genannt, erhielt von Schwind einen Wink und der Maler raunte ihm einige Worte zu.

„O, warum sollt's nit san können?“ antwortete der Denner. „Aber freilich wird nachher in den Sälen geputzt und da müßten Euer Gnaden weichen, wenn die Besen kommen und der Staub.“

„Es kommt darauf an, daß Du uns die Thür zu den Italienern aufsperrst, Denner! Und hier ist auch der Gulden!"

Denner machte zwar noch in der Marmorhalle vor den Sälen Umstände, einen Maler gleich einem Fremden „von wegen des Guldens" zu behandeln, aber endlich behielt er doch die Kopfstücke in der Westentasche und schloß auf.

Die drei Freunde standen im Tempel der Malerei, seltsam feierlich angeweht von dem Aether, welcher die hier vereinigten Schätze der Kunst aus einer ganzen Folge von Jahrhunderten umfing.

„Mir ist's hier immer wie geradezu ungeheuerlich vorgekommen", sagte Schubert, fast scheue Blicke auf die Gemäldereihen werfend. „Mir ist's, als wenn Derjenige, welcher ein Bild betrachtet und genießen will, vorher erst seine ganze persönliche Innerlichkeit zum Schweigen bringen müßte."

„Gewiß", sagte Moritz Schwind. „Die Betrachtung will erkennen und das Erkannte in's Gefühl aufnehmen und da hören Willensströmungen, welche die Wirkung des Bildes durchkreuzen würden, selbstverständlich auf. Wir stehen vor verfesteten Bewegungen von Formen, Farbe und Licht mit unserer bis in's Unbemeßbare beweglichen Innerlichkeit, die während der Betrachtung ihre Gesetze und ihre empfundene Idee von dem Bilde empfängt . . . Ich glaube, daß die wirklich, humanisirende Wirkung eines Gemäldes ihren Ursprung und Impuls gerade dadurch empfängt daß die Subjectivität des Beschauers sich passiv vor dem Kunstwerk beugen muß."

„O, es ist halt doch ein Anderes mit der Musik!" meinte Schubert — und man sah es ihm an, wie wohl es ihm that, das Wort „Musik" auszusprechen. „Die Musik nehme ich auch auf mit gänzlicher Hingebung; aber indeß dies geschieht, werde ich zu voller Lebenskraft emporgehoben und empfange das bestimmte Gefühl einer gesteigerten innern Activität . . ."

„Wie sich von selbst versteht", brummte Mayrhofer. „Man kann hier ja nur auf die besondere Art eingehen, auf welche uns — ich meine unserm innersten Wesen oder der Psyche — die Sinneseindrücke vermittelt werden, um die eigenthümlich verschiedenen Effecte eines gesehenen und gehörten Kunstwerks zu erklären . . . Der Sehnerv endigt im Mittelgehirn, dem unbestrittenen Sitz des Gemeingefühls. Das geistig Erkannte vermählt sich mit der im Unbewußten liegenden Empfindung. Das Ohr aber richtet sich an einen andern Vermittler, der durch eine andere Function die Seele erreicht: an das Hintergehirn, dem Sitz des Wollens, dem Organ für die willkürliche Bewegung. Diese Seite unseres Innern darf nicht berührt werden, soll sie durch den Eindruck, den sie empfangen, nicht sofort zur vollen Activität geweckt werden!"

„Meine Empfindungsart gehört der Musik", sagte Schubert leise, fast feierlich. „Und darum sind mir diese Bilder, die ich mit der Hand greifen kann, so gar sehr fern und fremdartig . . ."

„O, es ist eine Parallele zwischen Deiner Kunst, Franzl, und derjenigen vom Moritz!" fuhr Mayrhofer fort. „Das Stimmungsbild, die blos pathetische Darstellung liegt mit Allem, was Bodenformen, Gruppirung und Localfärbung heißt, ganz auf der Seite des Instrumentalen in der Musik. Es ist hier Nacht, Unbewußtsein, und die Empfindungen bleiben in allgemeinen Kategorien befangen. Wie anders, wenn das herrschende Licht erscheint und der geistige Inhalt die Grenzen der Form bestimmt! Auch die Musik hat ihre Plastik in der Melodie und empfängt das Licht von der Vocalisation! Wir berührten gestern Abend schon diesen Punkt, der bis in's Subtilste die

Gliederungen der Gedanken und Empfindungen verfolgt, eine ganze Reihe von wunderbaren Geheimnissen enthält, die vielleicht eben deshalb nicht von Jedem gefunden werden, weil sie uns so erstaunlich nahe liegen."

„Höre, Waldl", antwortete Moritz Schwind, „trotzdem, daß Du mit grillenhafter Emsigkeit Dich ganz in Dein schreckliches Amt als Büchercensor versenkt hast . . ."

„Na, nur nicht wieder irgend Etwas, das sich mit „kaiserlich-königlich", anfängt", meinte Mayrhofer.

„Trotzdem", fuhr Schwind fort, „ist ein gutes Stück vom Dichter und Hellseher in Dir unbeschädigt geblieben! Du hast da eine Perspective darauf eröffnet, wie die Malerei im Stande ist, den Musiker dahin zu führen, daß er in seiner Weise ganz dieselben Regionen beschreitet, wie jene Kunst. Unser Franz hat eine Aufgabe zu lösen, die ihn, was ihm vielleicht zum ersten Mal begegnet, nicht sofort zum freien Schaffen hat gelangen lassen! Er will eine Musik, welche der Empfindungssphäre entspricht, die eine Madonna um sich verbreitet . . . Eine irdische Madonna zu sehen, war er gestern so glücklich — mir ist so Etwas nie beschieden gewesen! Franz mag sich hier umsehen und sich eine Madonna suchen, welche mit dem Anspruch auftritt, den übersinnlichen Regionen anzugehören!"

„O, Moritz, wenn sie einen Anspruch darauf erhebt, so ist sie gleich gar nicht die Madonna, welche ich meine!" sagte Schubert eifrig.

„Nun, Du wirst zwischen vielen Madonnen wählen können . . ."

„Ich seh's", sagte Mayrhofer zu Schwind, „es ist die Urbineserin, welche Du im Sinne hattest — Rafael's Jungfrau im Grünen!"

Schwind nickte und deutete auf ein kleines Bild hin, so bescheiden gefärbt, daß es von seinen Nachbarn geradezu überstrahlt wurde.

„Das kennt Franzl am Ende längst", meinte Mayrhofer, die Brille zurechtschiebend.

„Wahrlich nein; ich hab's früher wol 'mal suchen wollen, bin aber stets, wenn ich hier war, davon abgekommen", antwortete Schubert.

Er trat mit der Miene der Ehrfurcht dem Gemälde der geistvollsten und kühnsten Hand entgegen, die je den Pinsel führte.

Die beiden Freunde schwiegen.

Lange stand Schubert und betrachtete die in einer einfachen, die völligste Ruhe athmende Landschaft auf einem grünen Plan sitzende Jungfrau, die mit himmlischem Genügen dem Kosen der beiden nackten Knaben, des Christus und Johannes, zuschaut.

Schubert wandte sich endlich um und seine glänzenden Augen schienen feucht geworden zu sein.

„Sie ist's, Moritz! Ich hab's gestern schon gesagt — durch das Clavier — es ist die Landschaft, die in den Tacten von Beethoven's Pastorale ausgebreitet ist, welche ich Euch vorspielte . . . Und meine Musik habe ich fertig da liegen im Kopfe: meine Madonna wird zu dieser hier beten und dann ist's gethan, was ich will!"

„Dann hat Dich der Geist allerdings um einige Siriusweiten über meine Andromeda, die vom Meerungeheuer verschlungen werden soll, hinausgeführt", sagte Mayrhofer mit einem bewundernden Blick auf seinen jüngern Freund. „Woher nehmen wir aber das Gebet? Da muß doch der wilde Waldl dran, wie ich sehe!"

Wie auf Verabredung setzten sich alle Drei in Bewegung und verließen den Saal, ohne nur noch ein einziges anderes Bild zu betrachten.

„Es ist wunderbar, ganz wunderbar!“ sagte Schubert für sich. „Geist mit erhabenem Walten, Seele von kindlicher Holdseligkeit — nicht ein Atom, das darauf hindeutete, die Sinne gefangen zu nehmen und dennoch haucht uns das Ganze einen heiligen Schauer ein. Und über dem Allen, mächtiger als jedes Andere, lautloser, feiertäglicher Friede und verlangenslose, stille Seligkeit . . .“

„Er hat's getroffen“, murmelte Mayrhofer, „er greift im Wort eben so wenig fehl, wie in der Musik.“

„Wenn Du mich meinst, so kann ich von Dem, was in mir tönt, nicht die wahren Worte finden“, sagte Schubert. „Das musikalische Wort hat einen zu weiten und zu tiefen Kreis; man hebt's im bloßen Sprechen nicht heraus in seiner vollen Macht und Pracht . . .“

„Ja, Freund Schwindl“, bemerkte Mayrhofer, „das ist allemal das Ende vom Liede, wenn unser Schwammerl sich 'mal aus Gnaden bewegen läßt, die Weste aufzuknöpfen: wer doch auch ein Musiker wäre! Aber so einer, wie der Schubert . . .“

„Ja, Waldl“, entgegnete dieser bewegt, „so ein armer Franzl, dessen Musik längst verklungen wäre, wenn er nicht Freunde hätte, gleich Euch, und den Vogl, Schober, Spaun und Schönstein nicht zu vergessen. Die Wehmuth zum Weinen und die Freude zum Aufjauchzen stecken bei mir fast zu nahe beisammen. Ich habe da an Deinem Rafael hinaufgeschaut, wie an einem der schönen Berge im Steyr — bei dem ist Alles hohe, ruhige, göttliche Freude! Schaff' mir Worte, Waldl, daß ich die Musik hinaus lassen kann — es wird mir eng um's Herz herum.“

Und wahrlich, der Meister hatte Ursache, trübe auf seine zwar kurze, aber fast märchenhaft inhaltreiche Bahn zu blicken. In ununterbrochenem, gottbeseeltem Fluge hatte Schubert seit er, als ein Achtzehnjähriger, sich mit seiner Großen Messe, mit dem Erlkönig, den Goetheliedern die Weihe der Meisterschaft errang, auf allen Gebieten der Musik Großartiges geschaffen und namentlich im Liede, nach wahrhaft deutschem Sinn, das Höchste geleistet, was selbst die Schätze eines Mozart und Beethoven nicht umschließen — dennoch war dem Künstler die Anerkennung seines Wirkens in kärglichem Maße von der großen Welt gespendet worden. Sein wahres Publicum war eine kleine Zahl von Freunden und selbst diese waren nicht im Stande, die hehre Bahn zu ahnen, welche von Schubert's Werken nach dem so frühzeitigen Tod des Meisters durchmessen werden sollte! Welches Loos war dagegen Rafael, dem Urbinesen, dem Fürsten der Maler Italiens, beschieden gewesen! —

Ein Fiaker setzte einige Malerschüler vor der großen Treppe vom Oberbelvedere ab und nahm die Freunde zur Stadt mit zurück. Auf der Ungargasse machte der „Herr Vetter“ Halt und die Freunde fanden sich in der unmittelbaren Nähe einer kleinen, sauber eingerichteten Weinstube. Der Wirth führte einen italienischen Namen, Cantuzi, und Schwind glaubte hinter den Fenstervorsätzen Falerner Korbflaschen zu entdecken.

Eine Minute später saßen die Drei vor den gefüllten Gläsern und tranken von dem edlen Naß, das von jeher von den Künstlern der ewigen Roma unzertrennlich gewesen war. Mayrhofer brachte die Gesundheit des Meisters der Jungfrau im Grünen aus!

Dann versank der seltsame und schroffe und hinwiederum so zartweiche Dichter in seine Brüt-

stimmung, die ihn später das Leben wie einen aufdringlichen Plagegeist fortwerfen ließ, und hörte augenscheinlich nichts von dem Klingen der Gläser in seiner unmittelbaren Nähe.

Urplötzlich stand er auf und nahm den Mantel um.

„Wohin denn, Waldl?“ fragten beide Anderen erstaunt.

„Bleibt hier, jedenfalls, bis ich zurück sein werde“, sagte Mayrhofer befehlend.

„Ah! Und wann Du darauf vergessen wirst, daß wir hier sitzen und auf Dich warten — wie dann?“

„Bleibt hier!“

Und Waldl war verschwunden.

Nach einer halben Stunde etwa kam im schärfsten Trabe ein Fiaker an und setzte den Waldl auf's Pflaster.

Er hielt ein kleines Buch, ein Blatt Papier und einen Bleistift in der Hand, vergaß seinen Hut im Wagen und war in sehr aufgeregter Stimmung.

„Ich bin gleich damit durch, Brüder!“ sagte er, sich in eine entfernte Ecke an einen Tisch werfend und eifrig lesend und schreibend, während ihn die Freunde staunend betrachteten.

Es währte nur kurze Zeit, da erhob sich der Waldl, strich das Haar, wie immer, vergebens aus der Stirn, nickte dem Wirthe gebieterisch, sich ruhig zu verhalten — Gäste waren außer den Dreien nicht gegenwärtig — und fing dann mit flötenreicher Stimme zu lesen an:

„Ave Maria! Jungfrau mild,
Erhöre einer Jungfrau Flehen:
Aus diesen Felsen, starr und wild,
Soll mein Gebet zu Dir hinwehen!
Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
Ob Menschen noch so grausam sind!
O, Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen;
O, Mutter, hör' ein bittend Kind!
Ave Maria!

Ave Maria! Unbefleckt!
Wenn wir auf diesen Fels hinsinken,
Zum Schlaf und uns Dein Schutz bedeckt,
Wird weich der ha te Fels uns dünken!
Du lächelst, Rosendüfte wehen
In dieser dumpfen Felsenschlucht,
O, Mutter, hör' der Jungfrau Flehen,
O, Jungfrau, eine Jungfrau ruft!
Ave Maria!

Ave Maria! Reine Magd!
Der Erde und der Luft Dämonen,
Von Deines Auges Huld verjagt,
Sie können hier nicht bei uns wohnen!
Wir woll'n uns still dem Schicksal beugen,
Da uns Dein heil'ger Trost anweht;
Der Jungfrau wolle hold Dich neigen —
Dem Kind, das für den Vater fleht — —
Ave Maria!“

Schubert stand dicht vor Mayrhofer, unbeweglich, die Augen weit geöffnet!

„Ist's das?" fragte Waldl feierlich.

„Das ist's gewiß!" sagte Schubert.

„Dein schönstes Gedicht!" rief Schwind aus.

„Schade, daß ich's nicht ganz allein gemacht hab'!" antwortete Waldl achselzuckend, dem verlangend die Hand ausstreckenden Schubert das Blatt darreichend. „Es hat ein Anderer, Mächtigerer die Hauptsache an dem Gedicht gethan: Walter Scott! Es marterte mich schon im Belvedere die unklare Erinnerung an ein englisches Gedicht an die Maria, bis es plötzlich ganz ohne mein Zuthun hell in meinem Gedächtniß wurde. Ich eilte zum Prandl und holte mir Scott's „Lady of the Lake", und habe das schöne Lied so gut übersetzt, wie es meine rauhe österreichische Zunge hergab . . . Aber ich glaube. Franzl ist schon mit allen Segeln in voller Fahrt!"

So war's. Schubert stand mit dem Rücken an das Fenster gelehnt und schrieb mit fliegender Hast eine Notenfigur nach der andern in sein Taschenbuch. Langsam und leise machte er das Buch zu und sah darüber hinaus, ohne mit seinem Blick, wie man deutlich erkannte, irgend einen äußern Gegenstand aufzufassen.

„Hast Du einen Gedanken für die Hymne gefunden?" fragte Mayrhofer. „Du machtest mit einer so eigenthümlich abweisenden Miene Dein Portfolio zu."

„Das Gebet ist fertig, fest in Noten!" antwortete Schubert. „Und ich bedachte, wie völlig die beiden Marien einander entsprechen, während sich zwischen die Situation, die Urbinerin in idyllischer Landschaft, die Flehende in dumpfer, wilder Felsenschlucht, ein jäher Contrast legt. Steigen wir aufwärts, zur lebendigen Mutter Gottes, so treibt die Situation dieser zwar in's Unbemeßbare; aber die Beziehung zu der Bittenden geht nicht aus dem engen Liedrahmen hinaus! Es ist wunderbar, und Waldl hat in der That seinen Moment dichterischen Hellsehens gehabt. Wir werden bald gewahr werden, wie ich sein Sehen gehört habe!"

„Nun", sagte Schwind, „haben wir den gestrigen Tag in Gesellschaft beschlossen und den heutigen begonnen, so sehe ich nicht ein, was uns hindern sollte, den heutigen Tag mit einander zuzubringen. Wir gehen zum Hauptquartier der Olea, lassen uns Frühstück holen, trinken später Kaffee und verschieben das Diniren bis heut Abend im „Rothen Kreuz". Schwammerl wird uns etwas „vorschubertiren" und vor allen Dingen sein Lied an die Jungfrau vortragen . . ."

„Ganz gewiß nicht!" antwortete Schubert.

„Na, woas halt mi denn ob, Du kloaner Racker?" rief Mayrhofer und fällte seinen Regenschirm in wirklich drohender Weise.

„Waldl, Du weißt es, daß ich das Lied nachher nicht mehr hören kann . . ."

„Wann? Warum? Nach welchem „Vorher"? Sind Dir sämmtliche logische Schrauben im Gehirn losgegangen, Du — kloaner Racker, dos muß ein End werden, woaßt?"

„Die mit meinem äußerlichen Ohr von mir vernommene Musik nimmt meine innere Musik dahin, auf welche ich mich später nur noch in gewissen, durchaus nicht von mir abhängigen inneren Situationen besinnen kann . . .", sagte Schubert, offenbar mit Dem ringend, was er den Freunden darlegen wollte.

„O, Der will uns von der Höhle bei der Olea fortphantasiren! Er kann den egyptischen Zauberer im Prater ablösen, der den Leuten das Rathen beibringt!"

„Du, Waldl, jetzt hab' ich Dich aber ertappt!" rief Schubert. „Du schwätzest uns so viel von Deinem Hellsehen und, beim heiligen Franz, Du hast davon heute eine Probe gegeben, welche, was mich betrifft, Alles beweist, was Du je von Dir ausgesagt hast! Aber sage mir, weshalb soll ich nicht in ähnlicher Art des Hellhörens mächtig sein, wie Du des Hellsehens? Ich dächte, ich hätte mich schon einmal darüber geäußert . . ."

„Kein Wort hat er gesagt, dieser Racker, der außer dem Hellhören auch die Kunst des Hellsprechens, das heißt, eines Sprechens zu verstehen scheint, das Niemand hören kann, als er allein . . "

„Nun denn!" rief Schubert. „Bevor ich eine Musik, sei es, welche sie wolle, niederschreiben kann, kommt ein Augenblick, in welchem ich die ganze Production, vom Anfang bis zum Ende, auf einmal höre und dann läßt's mir keine Ruh' mit dem Niederschreiben. Dieses ist für mich in der That und Wahrheit ein völlig mechanischer Act. Geht die Hand zuweilen nicht von selbst fehl, so könnte ich gar viele Seiten Papiers mit Noten bedecken, ohne mich nur ein einziges Mal zu verschreiben. Dies mein Urmusikstück bereitet mir einen Genuß, der schwer zu beschreiben wäre. So wie ich aber das Stück spielen gehört habe, verschwindet das Urbild und die Erinnerung an die Aufführung tritt an die Stelle . . ."

„Freilich", antwortete Schwind, „kann auch ich berichten, daß die Conception eines Gemäldes Empfindungen wach ruft, die das fertig gemalte Bild nur in sehr schwachem Maße zu wiederholen im Stande ist."

„Im Ganzen hat sich Schwammerl sehr gut herausgeredet, um uns um den Genuß zu bringen, das Ave Maria von Scott zu hören."

Schubert fuhr nach den Wieden und that am Clavier sein Möglichstes, um die Freunde zufrieden zu stellen. Wie oft aber Waldl seinen Bajonnetangriff wiederholte, das Ave Maria Scott's spielte Schubert nicht.

In den nächsten Tagen vermied es Schubert ersichtlich, von dem Ave Maria zu sprechen. Mayrhofer fertigte noch drei Uebersetzungen aus der „Lady of the Lake", die beiden Ellensgesänge, den Normannssang und das Lied des gefangenen Jägers, welche Schubert mit einer Art von Dringlichkeit den Freunden vortrug, wie um sie für das Ave Maria zu entschädigen. Schwind brachte die Nachricht, daß Schubert im Belvedere gewesen sei und lange nur das eine Bild von Rafael's Jungfrau im Grünen betrachtet habe.

Der Musiker bereitete jedoch den Freunden eine noch größere Ueberraschung. Es war Mayrhofer, welcher dem Kreise seiner jüngeren Schubertsfreunde mit „brütendem Düster" die Mittheilung machte: daß Schubert auf und davon sei, Niemand wisse, wohin. Erst nach einer Reihe von Combinationen gelangte man zu dem Schlusse, daß bei diesem Verschwinden jene geheimnißvollen Damen im Spiele seien, für welche Schubert das Ave Maria geschrieben hatte.

So war es in der That. Schubert war in Gmunden, wo sich der Sänger Vogl befand, der die Damen Liechtenstern bestimmt hatte, sich an Schubert zu wenden. Mit Vogl kam Schubert zum gräflich Weißenwolf'schen Hause in Steyreck und hier ward während des kurzen Verweilens des Componisten der Mittelpunkt der gesammten feinen musikalischen Welt.

Eines Abends erschien in einer vierspännigen Reisecarosse die Familie Lichtenstern — der Baron, die beiden Damen und der zukünftige Gemahl Marien's von Liechtenstern, welchen Schubert

mit einer Art Grauen betrachtete. Der Marchese hatte in der That etwas Lüsternes, Furchtbares — ein Vampyr der großen Welt. Marie war sehr bleich geworden und erschien vielleicht desto schöner. Der Baron Liechtenstern war in Musikenthusiasmus aufgelöst.

Schubert saß am Clavier. Seelenvoller als er spielte selten ein Künstler, obwohl er keineswegs virtuosenhaft sein Instrument behandelte. Es war bereits eine halbe Stunde musicirt, als Marie von Liechtenstern, von der Gräfin Weißenwolf in fast feierlicher Art geführt, mit dem Notenblatt zu Schubert an das Instrument trat und mit silberreiner Stimme das getragene „Ave Maria", intonirte, als das auf Harfenklang deutende Vorspiel im Pianissimo verklang.

Der Eindruck des hinreißenden Gebets ist nicht mit Worten wiederzugeben. Der Vater Marien's fing erst allmälig an zu begreifen, daß Er es sei, welcher bewogen werden solle, das über die Tochter gefällte Todesurtheil zurückzunehmen.

Als Marie des Vaters am Schlusse des Gebets erwähnte, traf ihn ein flehender Blick! Liechtenstern sprang auf und faßte Marie in seine Arme, eben als sie anfing, ihr Bewußtsein einzubüßen. Den Rest des Abends blieben die Liechtensterns unsichtbar; aber es war etwas Wichtiges vorgegangen, wie man sich in der Gesellschaft zuflüsterte. Die Familie war im Begriff, sich nach Italien zu begeben, wo die Hochzeit auf den Gütern des Marchese gefeiert werden sollte.

In einer Zwischenpause ward Schubert hinausbeschieden. Die beiden Damen von den Wieden standen vor ihm. Marie schloß den verwirrt dastehenden Künstler frisch und frank in die Arme.

„Er verdient's!" sagte die Baronin. „Mehr als Dein Leben hat er Dir und mir gerettet. Herr Schubert — in gewissen Augenblicken, und wohl den höchsten, hat das Wort keine Kraft mehr . . . Wir können nicht danken, denn der Ausdruck unseres Dankes erschöpft unsere Herzensgefühle nicht. Aber wir werden Ihnen ein ewiges Angedenken bewahren . . . Der Marchese ist abgewiesen und befindet sich bereits auf dem Wege nach seinem Heimatslande . . ."

„Danken Sie nicht mir", antwortete Schubert gerührt. „Wenn da Jemand geholfen hat, so bin ich's wohl nit so sehr gewesen, als im Belvedere zu Wien Rafael's: Jungfrau im Grünen!"

MUSEUM IN BERLIN



D. CHODOWIECKJ pinxt — A. H. PAYNE sc.

BLINDEKUHSPIEL. BLIND-MAN'S BUFF.

BELVEDERE.



GIULIO ROMANO pinx. W. FRENCH sc.

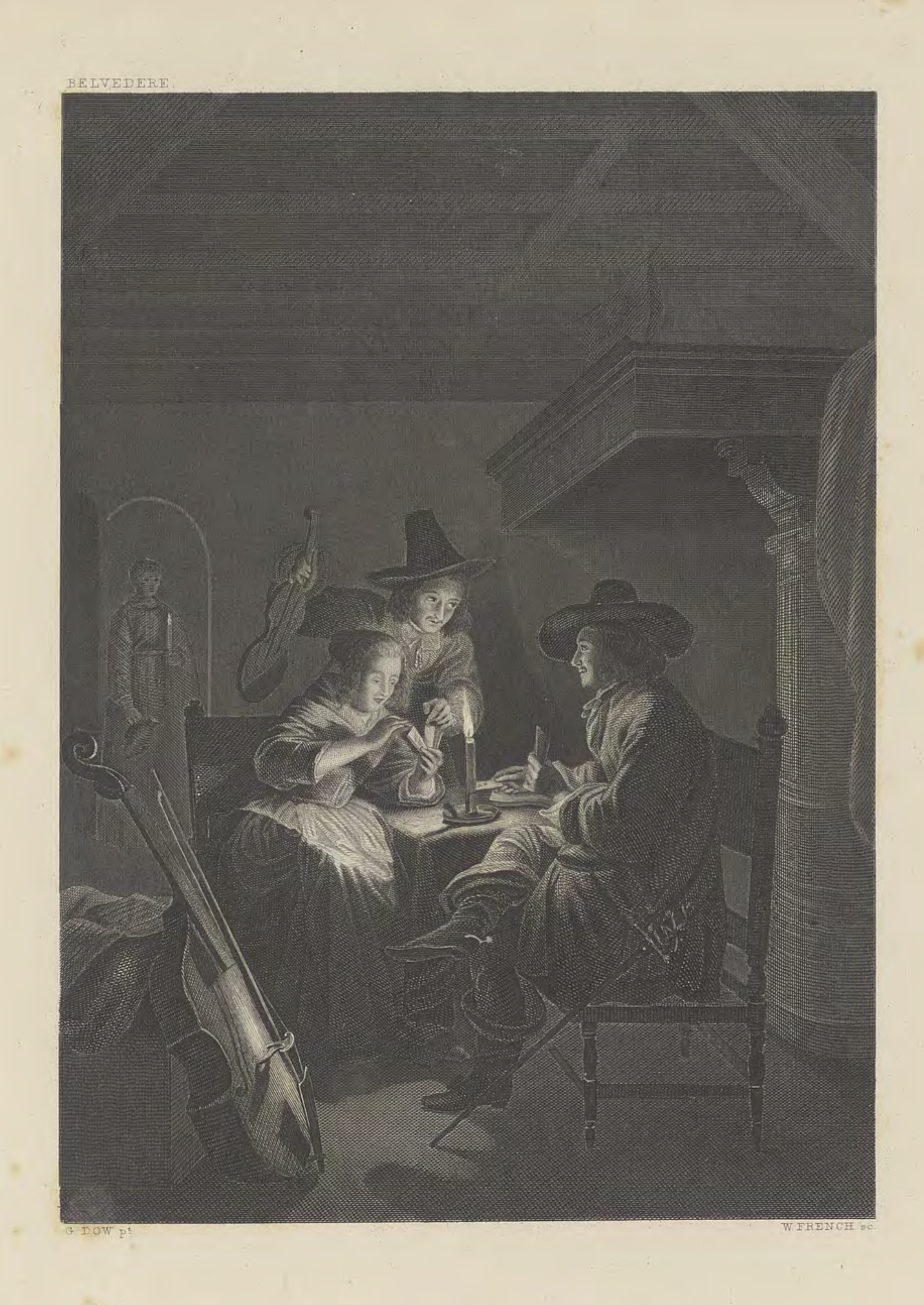
DIE HEILIGE MARGARETHA. — St. MARGARET.



G. DOW pinx^t W. FRENCH sc.

DER MARKTSCHREIER. THE QUACK DOCTOR.

BELVEDERE.



G. DOW p.t W. FRENCH sc.

DIE ABENDUNTERHALTUNG. THE EVENING PARTY.



FR. v. MIERIS pt.

FRANS VAN MIERIS.

Das Blindekuhspiel.

Von **Daniel Chodowiecky.**

Die Gegend, wo der alte Gasthof „Zum König von Portugal" stand, hatte längst aufgehört, zu den aristokratischen Vierteln des glänzend sich verschönernden Berlins zu zählen. Der alte iberische König, sehr an die Figuren der Kartenkönige erinnernd, schwenkte sich bei günstigem Winde auf seiner rostig gewordenen Blechfahne, ohne daß es einem Officier einfiel, die mit Fliesen belegte Flur des Hauses zu betreten, wo einst König Friedrich Wilhelm I. sein Lieblingsgericht, Sauerkohl mit Schinken zu verspeisen liebte und bei feierlichen Bällen, die ohne die Anwesenheit von Damen abgehalten wurden, mit seinen Generalstabsofficieren Quadrillen und Hopswalzer aufführte.

Kam der Abend heran, so wars dunkel in den oberen Stockwerken des Gasthofes und nur oben im Giebel waren zwei kleine Fenster erleuchtet. Nach diesen Fenstern schaute ein Mann hinauf, welcher mitten auf der Straße stand und sich in dem lustigen Schneetreiben eines Decemberabends vergewissern zu wollen schien, ob er vor dem „König von Portugal" oder vor einem andern Wirthshause angekommen sei. Unweit seines Standpunkts schwenkte sich kreischend an einer dicken Kette eine Laterne hin und her. Der Mann knöpfte seinen langen Pelzrock auf und zog ein Notizbuch hervor, sah aber bald ein, daß er bei der unsichern Beleuchtung in seinem Buche nichts erkennen konnte.

Er ging auf die offene Einfahrt zu und tappte sich rechts zu einer Thür, hinter welcher ein verwirrter Chorus von Männerstimmen laut wurde. Dicke Wolken von Tabaksqualm drangen aus der geöffneten Thür, als wenn der hochselige Monarch mit seinem Rauchcollegio wieder auferstanden sei und drinnen Politica verhandle. Der Eintretende suchte sich zwischen den stämmigen Gestalten der Weißbier- und Wachholderbranntwein trinkenden ehrbaren Altbürger hindurchzudrängen und kam endlich zu dem Heiligthume dieses Rauchtempels, dem Schenktisch, hinter welchem eine noch junge, aber übermäßig corpulente Wirthin mit weißer Schneppenhaube und Latzschürze die Honneurs machte. Sie mußte ein sehr gutes Auge für ihre Gäste besitzen, denn als der Fremde sich ihr näherte, griff sie nach keiner der aufgestapelten Weißbierstangen, sondern nach dem Halse einer Weinflasche, setzte einen Stampfbecher auf und kredenzte perlenden Rothwein.

„Jut is er", sagte die Wirthin; „eben so jut, wie ihn der selige König bei meiner Mutter getrunken hat!"

Die Frau deutete seitwärts, wo sich das sehr „angerauchte" Bildniß Friedrich Wilhelm's I., das Portrait Friedrich's II. als Knaben, und das sehr gut in Pastell ausgeführte Bild einer sehr

dicken Bürgersfrau erkennen ließ, welcher die Wirthin hinter dem Schenktisch so ähnlich sah, wie ein Glas Weißbier dem andern sieht.

„Wenn der Herr hier nicht bleiben will, so habe ich noch ein anderes, ein Honoratiorenzimmer!“ fuhr die Wirthin fort.

„O, nicht doch, Madame!“ antwortete der Gast, sich niederlassend und seine Brille putzend. „Ich will mich nicht lange aufhalten. Euer Wein ist gut, kann ich sagen.“

„Dann versteht Er sich auf Wein!“

„Gebt mir noch ein Glas und dann sagt mir: ob hier im Hause ein junger Mann wohnt, welcher Chodowiecky heißt?“

„Chodowiecky — freilich! Aber da muß der Herr eine gewaltige Reise machen; bis unters Dach hinauf und unser Haus ist nach alter Art sehr hoch! Der Herr ist keiner von den Schlanken — ich will das Mädchen hinauf schicken und dann wird Herr Daniel bald hier sein . . .“

„Herr Daniel?“

„Ja, so nennen wir Herrn Chodowiecky, weil der Name so lang und so schwer auszusprechen ist. Und in der ersten Zeit, als Herr Chodowiecky erst von Danzig gekommen war, hat er sich selbst nur Daniel genannt . . . Warum, das habe ich erst später begriffen . . .“

„Nun?“

„O, es war da weder Schlimmes noch Ehrenrühriges. Er hatte nicht viel Geld mitgebracht und mußte kümmerlich leben — da ist er, denk ich, besorgt gewesen, sich so gut wie möglich zu verbergen“

„Aber jetzt geht's ihm wohl, Madame?“

„Er hat seinen guten Tisch und bezahlt sehr pünktlich Auch fehlt es ihm nicht an herrenmäßiger Kleidung, wenn er etwa promeniren wollte; aber er ist ein besonderer Kauz. Komm' ich nicht zuweilen nach oben und treibe den Herrn mit dem Kehrbesen in's Freie, so vergißt er wochenlang, daß es draußen grüne Bäume, Wiesen und Felder und Gottes frische Luft giebt . . .“

Der Fremde stand auf, nahm den dreieckigen, mit Federn gezierten Hut ab und wischte von der breiten Stirn den Schweiß. Dies war eine tête carrée, mit kurzgelockter, dicker Perrücke versehen. Eine breite, aufgestutzte Nase, ein mit starkem Gebiß versehener aufgeworfener Mund konnten keineswegs für schön gelten; dennoch machte das ganze Gesicht des etwa vierzigjährigen Mannes mit den hellen, freundlichen Augen und dem gutmüthigen Ausdrucke einen angenehmen Eindruck. Unter dem starken Doppelkinn quollen brabanter Spitzen hervor; die lilafarbige Weste war schwer mit Gold gestickt und der kaffeebraune Rock war mit Goldtressen verziert. Den Pelz erkannten die geübten Augen der Wirthin als einen russischen, der schwerlich unter tausend Rubel gekauft sein könne. Kurz, dieser seltene Gast im „König von Portugal“, welcher Wein anstatt Weißbiers trank, mußte eine bedeutsame Persönlichkeit sein. Die Wirthin aber, obgleich ihre blauen Augen vor Neugier blitzten, war zu fein, um auch nur anzudeuten, wie sehr sie zu wissen wünsche, wer ihrem Bordeaux die verdiente Ehre angethan habe.

Als der Gast, in Begleitung eines mit einer Laterne bewaffneten Hausknechts das Zimmer verließ, sah ihn einer der Bürger starr und erstaunt an, stand auf, nahm tief ehrerbietig den Dreimaster ab und sagte, laut genug, um von allen Anwesenden verstanden zu werden:

„Guten Abend, Herr Gotzkowsky!“

„Wer? Gotzkowsky? Wo denn?“ fragten die Gäste durcheinander.

Geräuschvoll erhoben sich Alle, entblößten die Häupter und bückten sich, während „Herr Gotzkowsky“, freundlich mehrfach mit der Hand winkend, das Zimmer verließ.

An diesem Abende fehlte es im Gastzimmer des „Königs von Portugal“ nicht an Unterhaltungsstoff. Also das war Herr Gotzkowsky, der Schwiegersohn des reichen Hoflieferanten Blum; der Mann, welcher „Seide machte“, große Maulbeerpflanzungen anlegen ließ, die Sammetfabrik gründete und auf die Einrichtung einer Seidenfabrik in der Friedrichstadt hinarbeitete; — der besondere Günstling des Königs, für welchen er kostbare italienische und französische Gemälde einkaufte, die zur Verzierung der Lieblingsgemächer des Monarchen dienten und ein Bürger, dessen großartiger Gemeinsinn kaum übertroffen werden konnte.

Herr Gotzkowsky stieg geduldig hinter dem trüben Polarsterne Johanns her und hatte endlich die Reise in's oberste Stockwerk vollendet. Der Knecht zeigte ihm, rechts und links von Waschfässern, leeren Tonnen, zerbrochenen Stühlen und ähnlichem Gerumpel umgeben eine Thür und betrachtete dann erstaunt den halben Gulden, welchen ihm der Fremde in die Hand gedrückt hatte.

Gotzkowsky trat in ein langes, niedriges, schmales Gemach, das sehr stark durch einen kleinen Blechofen erwärmt war. Der Ofen stand unweit eines alten Sophas, auf welchem sich der Wohnungseigner befand, welcher von seiner Residenz aus vermittels des Ofenhakens, eines sehr langen Lineals, oder im Nothfalle vermöge eines Malstocks die wichtigsten Punkte seiner Umgebung erreichen und Papiere, Bücher, ein Tabakspaquet, Schwefelhölzer zu sich heranziehen konnte, ohne genöthigt zu sein, aufzustehen und seine Arbeit — welche im Augenblicke in Zeichnen bestand — zu unterbrechen.

Als der tief über den Tisch gebeugte junge Mann den Gruß Gotzkowsky's hörte, fuhr er empor, schlug den Blechschirm der Lampe in die Höhe und schien ganz außer Fassung zu gerathen, als er den Gast erkannte.

„Lassen Sie sich nicht stören, Herr Chodowiecky“, sagte Gotzkowsky in vertraulichem Tone. „Da Sie sich gar nicht wieder bei mir sehen lassen, so bleibt mir nichts übrig, als Sie aufzusuchen. Ich sehe, daß Sie fleißig arbeiten, daß Sie das Zeichnen und Malen nicht kleinmüthig bei Seite geworfen haben und komme, um Sie daran zu erinnern, daß Sie mir auf meine Vorschläge noch immer die Antwort schuldig geblieben sind.“

Daniel Chodowiecky war ein junger Mann mit gewinnenden Gesichtszügen und lebhaften, dunkeln Augen. Das der Perrücke ermangelnde Haar war kurz geschoren, schwarz und trotz seiner Kürze kraus. Er trug einen lebenssatten, geblümten Schlafrock und hielt eine Zeichnenfeder in der feinen, schlanken Hand.

„Mein Herr, ich bitte, nehmen Sie hier meinen Platz ein“, sagte Chodowiecky verwirrt. „Es ist kein besserer vorhanden . . .“

„O, o, ich arrangire mich schon!“

Ganz leicht war das indeß nicht; denn allenthalben lagen Papierblätter, oder Rollen, Bücher, Manuscripte, oder Glas- und Porcellanplatten.

Endlich hatte sich Gotzkowsky in die eine Ecke des Sophas gezwängt.

„Nun, Herr Chodowiecky? Wie stehts mit uns Beiden?" fragte der Kaufmann. „Bitte, ich will Ihnen die Antwort erleichtern!"

Er beugte sich über den Tisch und nahm einige Federzeichnungen zu sich.

„Ach bitte, das sind mißlungene Entwürfe . . ."

„Diese Zeichnungen hier? Wenn diese mißlungen sind, so muß das Gelungene ganz und gar unvergleichlich sein! — Sehen Sie, das ist hier Lady Macbeth, welche das Licht nimmt und ihr: Zu Bett! Zu Bett! murmelt."

„Der Buchhändler hat mir Shakspeares theatralische Schriften geliehen . . ."

„Und Sie haben Ihr eminentes Talent an einer der schwersten Scenen geprüft, welche ein Maler darin finden kann! Dies ist Hamlet, wie er den Geist sieht — noch besser, als die erste Zeichnung! Ich brauche nicht mehr zu sehen, um Ihre Bescheidenheit gründlich zum Schweigen zu bringen, Herr Chodowiecky!"

Der junge Mann seufzte.

„Hier noch einige Scenen aus einem Roman, wie mir scheint . . . Ein Duell — der Ausfall ist prachtvoll . . . Ein armer, geistvoller Schlucker, ein alter Fischer und ein hartes Kanzelgesicht voll Fanatismus . . . Wie ist das Alles so lebensvoll, so charakteristisch fest und jegliche kräftige Lebensäußerung verbürgend? Haben Sie mit den Porzellanplatten noch keine Versuche gemacht?"

Gotzkowsky war augenscheinlich in Erregung gerathen.

„Ja doch, freilich! Aber es ist Alles mißrathen . . ."

„So zum Exempel, wie diese Federzeichnungen? Nicht wahr?"

„O, Herr Gotzkowsky, Sie wissen, wie weit der Weg von einer Federzeichnung zu einem Miniaturgemälde ist . . ."

„Mag sein! Sie sind der Künstler, welcher solche Wege überwinden kann."

„Offen, Herr Gotzkowsky! Ich verzweifle daran, ein Künstler zu werden. Das hat Alles bei mir so etwas unverbesserlich Unfertiges — und das Unfertige schließt stets die Hauptsache ein, welche ich zur Geltung zu bringen strebte!"

„Das ist eine Erfindung, welche vor Ihnen jeder große Künstler gemacht hat! Nichts da! Taube Cocons, sagt der Seidenhändler! Wir werden heute Abend unsere Sache mit einander in's Klare bringen."

„Erlauben Sie, daß ich ganz entschieden: Nein! sage, so leid mir's thut."

„Aber was wollen Sie denn? Ich biete Ihnen die Stellung eines artistischen Dirigenten unserer zukünftigen Porzellanmanufactur. Es soll mir nicht darauf ankommen, Ihnen zweitausend Thaler Gehalt zu zahlen, wenn Sie sich der Darstellungsweise widmen wollen, für welche der König eine höchst ausgesprochene Vorliebe hegt. Ich meine, daß es Ihnen leicht sein muß, ganze Folgen von Bildern zu schaffen, welche die feine, charakteristische Auffassung der eleganten Gesellschaft, gleich den Werken Antoine Watteau's besitzen. Ihre Leichtigkeit ist ganz französisch und Ihr tiefes Gemüth wird Sie dahin führen, daß Sie da wahr sein können, wo der Franzose nur die aufgeputzte Lüge giebt."

„Er würde unwahr sein, wollte er mehr geben, als was seine feine Gesellschaft ihr Eigenthum nennt!" meinte Chodowiecky.

„Die Bemerkung trifft. Aber wie wohl wissen Sie zu urtheilen, mein Herr!" antwortete

Gotzkowsky. „Ich will Sie nicht einschränken. Ihre Stärke liegt im Erfinden und in der Stärke des charakteristischen Ausdrucks: Sie werden stets Original sein können, wenn Sie sich auch auf dem Felde der galanten französischen Maler bewegen!"

Chodowiecky hob die Arme empor.

„Aber großer Gott!" rief er. „Ich bin ein Stümper! Auf Tritt und Schritt gähnt mir die Wahrheit entgegen, daß mir die schulgerechte Bildung für die Malerei fehlt und stets fehlen wird. Ich kann nicht mit einer Anna Lisiewska vielweniger mit den Meistern von Paris wetteifern . . ."

„Die Lisiewska malt sehr glatt ein Portrait, das stets durch ein einfältiges, gegenstandloses Lächeln verdorben wird . . ."

„O, aber wie sind diese Bilder gemalt, mein Herr . . ."

„Schlecht genug, versichere ich Sie — und ich verstehe mich ein wenig auf Malerei!" sagte Gotzkowsky. „Lassen Sie 'mal sehen, was haben Sie da?"

Er zog ein unter Papieren halb verborgenes Medaillonbild auf eine kleine Porzellanplatte gemalt, hervor und betrachtete dasselbe mit größtem Interesse.

Es war ein Bildniß Friedrich's II.

„Die Uniform ist etwas schwer behandelt", sagte Gotzkowsky; „aber der Kopf des Königs ist meines Wissens nie getreuer und geistreicher als hier gemalt worden. Diese Augen sind sanft und glänzen doch voll inneren Feuers; hier ist das Mode gewordene „Glotzen oder Bohren" des Blickes, das die Lisiewska und auch schon Pesne dem Könige angehängt haben, dem natürlichen Ausdruck gewichen . . . Und ganz hochedel ist der Mund, wie ich glaube, eine Partie im Antlitze Friedrich's, die den Maler zur Verzweiflung treiben kann! Ich stecke dies Bild zu mir und erlaube mir, Ihnen zu sagen, daß Sie in meinem Comptoir ein Guthaben von fünf und zwanzig Ducaten abheben können . . ."

„Das Bild hat noch keine Einfassung, ist noch gar nicht fertig . . ."

„Ich bin zufrieden! Der König wird das Portrait sehen und wenn er Sie für befähigt hält, erster Maler unserer Manufactur zu werden, so werden Sie hoffentlich nichts einzuwenden haben . . ."

„Sie müssen einen französischen Meister kommen lassen . . ."

„Herr Chodowiecky, wir wollen einen Preußen haben! Und da lassen wir uns gern einen Danziger gefallen! Wollen Sie mir sagen, wo in Berlin der Maler zu haben ist, oder in irgend einer andern Stadt der preußischen Monarchie, der fähig wäre, Das zu leisten, was ich verlange? Wir haben Keinen, effectiv Niemand! Sie können gar nicht ausweichen! Unsere Porzellanmanufactur wird erst erstehen — wachsen Sie mit derselben künstlerisch empor und geben Sie der artistischen Seite einen Charakter, der uns neben den Meißnern Original erscheinen läßt . . . Und nun kein Wort weiter! Ich hoffe recht sehr, Sie zu meiner Freude bald bei mir zu sehen!"

Damit erhob sich Gotzkowsky und ging ab, von Chodowiecky mit dem Licht auf den verbarricadirten Vorsaal geleitet. Ein jäher Windstoß aus der Tiefe löschte das Licht und der Künstler geleitete den Gast an der Hand die Treppen hinab, um, auf sein Zimmer zurückgekehrt, in größter Aufregung hin und her zu laufen.

„Da liegt das Paradies offen, und o, der arme Daniel darf's nicht betreten!" sagte er endlich, sehr herabgestimmt werdend. „Welch' eine furchtbare Stunde! Aber mein Malertraum fängt an

zu verfliegen. Man betrachtet und behandelt mich wie einen Meister und ich bin nichts, als ein Dilettant, der kaum das ABC, viel weniger die Grammatik seiner Kunst in der Gewalt hat ... Nein, nein, es wäre die größte, die einfältigste Selbstüberhebung, wollte ich es versuchen, mit den Meistern der Porzellanmalerei in Meißen und Paris zu wetteifern. Diesen Triumph, daß ich mich vor aller Welt mit Schimpf und Schande bedecke, sollen jene Leute in Danzig nicht erleben, die mir das Schicksal eines verdorbenen Genies zu prophezeien nicht müde geworden sind. Und wenn ich Häringe und Thran verkaufen soll, so werde ich die Stellung, welche mir Gotzkowsky anbietet, nicht annehmen, eine Stellung, die ich ebensowenig wie diejenige eines Directors der Sternwarte versehen kann ... Und nun fort mit allen Ruhmesträumen! Fort! Fort."

Der Sturm fegte die Terrasse und die verödeten Treppen von Sanssouci, zwang die Bäume und Gebüsche, sich unterthänig zu verneigen und wirbelte die letzten vergilbten Blätter aus dem Schnee hervor, um sie den Statuen der aus ihrer sonnigen Heimath verbannten Götter Griechenlands entgegenzutreiben.

Der König hatte sein Winterquartier im potsdamer Schlosse bezogen. Es war Abends gegen fünf Uhr. Friedrich II. hatte seine staatsmännische Thätigkeit mit der Durchsicht und Unterzeichnung der von den Cabinetsräthen seit der Morgenconferenz erledigten schriftlichen Arbeiten beschlossen und trat in das Zimmer in der Nähe des Concertsaales, wo er seine kleine Handbibliothek hatte aufstellen lassen, und sich mit der Ansicht von neuen Büchern, auch wohl mit dem Empfange von Fremden von Geist und Geschmack zu unterhalten pflegte.

Eine einzige Wachskerze brannte auf dem Arbeitstische. Erst nach dem Eintreten des Königs schlüpfte der Kammerdiener Schöning in's Zimmer und zündete die auf silbernen Armleuchtern steckenden buntfarbigen Wachslichter an.

Der Monarch schien heute, wie gewöhnlich um diese Zeit, von dem Sonnenblicke heiterer Stimmung angestrahlt zu sein. Der Rest des Tages, dessen Minuten er mit eiserner Pünktlichkeit für seinen Staat benutzt hatte, gehörte ihm persönlich an. Friedrich ging langsam und sinnend im Zimmer hin und her und blätterte zuweilen in einem starken Ballen Noten, der auf seinem Arbeitstische lag. Er trug seine bequeme, aber abgeschabte blaue Felduniform mit rothen Aufschlägen, Degen und Schärpe und hatte einen schmucklosen, nur mit der feinsten Straußenfeder versehenen Hut auf dem Kopfe.

Die Anstrengungen, welche Friedrich bestanden hatte, waren selbst bei diesem, durch die großartigste Geisteskraft gestützten federkräftigen Körper nicht ohne deutliche Spuren geblieben. Das Haar fing an den Schläfen grau zu werden an; die feinen Züge des Gesichts waren strenger ausgemeißelt, als früher und der Blick, gebieterisch, unwiderstehlich und blitzend, erinnerte an eine polirte, zum Stoß gezückte Degenklinge. Nur der Zauber, welcher den Mund umspielte, war als das Zarteste und zugleich Unzerstörbarste, unverändert geblieben. Der König hielt sich etwas geneigt; sein Tritt aber war fest und soldatisch tempomäßig.

„Strutzki!" rief der König.

Der Gerufene stand vor ihm.

„Ist denn heute Niemand da?"

„Euer Majestät . . .", antwortete der Lakai achselzuckend, einen forschenden Blick auf das Gesicht des Königs werfend.

„Eh bien?"

„Es sind vielleicht zu viele Fremde . . . So sagt wenigstens der Herr Chambellan . . . Eine ganze Assemblée . . ."

„Wo hast Du den Audienzzettel von Pöllnitz? Der Zettel soll stets hier liegen. — hier!" Und Friedrich setzte den Finger mit dem funkelnden Solitärring auf die Tischecke. „Wo ist Pöllnitz selbst?"

Ein alter, wenigstens siebzigjähriger Herr in Kammerherrnuniform trat ein. Das breite Antlitz desselben war tief geröthet und von Schweißtropfen bedeckt. Der König sah ihn und seine kunstgerecht angelegten, aber sehr grotesk ausgeführten Verbeugungen aufmerksam an. Die rothe goldgestickte Weste hatte sich, des starken Bauchs des Würdenträgers halber, emporgeschoben und zwischen der Weste und dem dunkeln Sammetbeinkleide zeigte sich ein breiter, weißer, von der Leibwäsche gebildeter Streif.

„Er ist jetzt ja wohl Seine Zweiundsiebzig alt, Pöllnitz", sagte der König, den an einem Stuhle stehenden, mit goldener Krücke versehenen Stock nehmend. „Wenn Er die neuesten Moden mitmachen will, wozu Er, als Premier Chambellan eine gewissermaßen dienstliche Verpflichtung hat, so nehme Er an, daß Ihm sein Alter das Recht giebt, dies cum grano salis zu thun. Der Jabot da unter Seiner Weste macht sich ganz gut, sehr würdevoll sogar; aber Er braucht die Wäsche nicht gar so weit heraushängen zu lassen. Ich will Ihm das ganz gern nachsehen!"

Baron Pöllnitz, auch Karl Ludwig der „Hundert-Einzige" genannt, entdeckte, als er die Spitze des königlichen Stockes an seiner Weste fühlte, den neumodischen Jabot.

„Sire", rief er, die Weste hinabzerrend, „ich habe ganz unsäglich erbärmlich manquirt . . . Ich weiß gar nicht . . ."

„Nun, nun, beruhige Er sich. Ist Er vielleicht auf der Terrasse gewesen? Vor einer halben Stunde oder so? Wie es so heftig zu schneien begann?"

„Ja, Sire, zu Befehl!"

„Da hat Er's sich selbst zuzuschreiben, daß Ihm ein Stück Seines so vortrefflich conditionirten Gehirns erfroren ist."

Pöllnitz griff entsetzt an seine Stirn.

„Das Herumtasten kann jetzt nichts mehr helfen! Ich dachte mir's gleich, daß Ihm ein Malheur passirt sein müsse: weil mich zu viele Leute sehen wollen, hat Er lieber gar Niemand angemeldet!"

„Sire, ich wollte nach dem türkischen Botschafter und der Fürst von Looz-Corswaaren wollte heute Abend für mich den Dienst übernehmen . . ."

„Ach, Pöllnitz, Er ist unersetzlich, — das sollte Er doch wissen. Lasse Er den Türken Türke sein und bringe Er mir meine Quälgeister herein. In einer halben Stunde beginnt das Concert!"

Pöllnitz ging und stellte sich an die weit geöffnete Flügelthür und rief: „Monsieur le Marquis d'Argens!"

Herein trat langsam ein hochgewachsener, alter Herr, welcher seine dicke Perrücke der Wärme wegen zu tragen schien, in pelzverbrämtem Kleide, mit einem gewaltigen Marbermuff vor der Brust. Der Marquis verbeugte sich vor dem Könige und sah sich um.

„Mein Gott, wo ist sie denn nur geblieben?“

„Wer denn, lieber d'Argens?“ fragte der König.

„Euer Majestät Biche (die Jüngere dieses Namens). Ich habe sie soeben im Schloßgarten gefangen . . .“

Ein Windspiel, sehr naß und frierend, sprang herein und nahm ohne Umstände den königlichen Lehnstuhl ein. Der König betrachtete das schöne Thier mit großer Aufmerksamkeit. Er schien ängstlich, wischte es mit seinem Tuche ab und wies ihm besorgt die Ecke eines Divans an.

„Welche liebenswürdige Extravaganz, d'Argens, daß Sie in diesem Hundewetter, das aber eben für meine Biche nicht gemacht ist, im Park spazieren gingen! Ohne Sie wäre Biche vielleicht morgen todt, oder ihr wäre, wie dem armen Pöllnitz das heute passirt ist, das Gehirn erfroren . . . Pöllnitz soll Ihren Namen nicht an der Thür abrufen — doch thut Er's heute!“

„Sire, der Name hat für mich einen zu lieblichen Klang“, murmelte Pöllnitz.

Friedrich lächelte höchst anmuthig.

„Wahrlich, Pöllnitz, da kommt ja ein Lichtstrahl aus längstvergangener Zeit“, sagte der König. „Sein Kopf scheint im Aufthauen begriffen.“

Lord Mitchel, der englische Gesandte erschien, herzlich vom König begrüßt. Er hatte schon oft mit dem König conversirt, wenn der Schlachtengott in seiner Nähe freigebig die Todesloose spendete.

„Wer mag denn noch draußen sein?“ fragte der König den Marquis.

„Sire, Baron Pöllnitz hat sämmtliche Wartende, unter denen ich auch Arnim mit einigen Mitgliedern der Oper bemerkte, kurz entschlossen wegen der Nähe der Concertstunde fortgeschickt.“

Der König sah streng darein, lächelte aber, als Lord Mitchel bemerkte:

„Da hat Pöllnitz donnern lassen über Gerechte und Ungerechte. Es waren die Pfuscher in seiner Kunst, Lustigmacher, gegen welche Pöllnitz einen solchen Widerwillen hegt, daß er selbst der Gerechten nicht geschont hat!“

„Mylord, der kleine Prinz von Braunschweig mit dem Chevalier d'Anhalt wird doch noch draußen sein?“ fragte d'Argens halblaut. „Haben Sie im äußern Vorzimmer nicht einen Knaben in Militairuniform bemerkt?“

„Gewiß, und der kleine Bursche sah sehr tapfer aus!“

„Wo haben Sie aber den Prinzen?“ fragte Friedrich den Marquis. „Hat Pöllnitz dem auch die Thür gewiesen, so kann sich dieser Tropf gefaßt machen . . .“

„Monsieur le chevalier d'Anhalt! Führend Seine fürstliche Gnaden, den Prinzen Maximilian Julius Leopold von Braunschweig Wolfenbüttel!“ kündigte Baron Pöllnitz an.

Der Generalmajor Heinrich Wilhelm von Anhalt, ein natürlicher Sohn des Erbprinzen von Dessau, trat ein — eine hohe, kriegerische Gestalt in voller Gala, einen etwa elfjährigen Knaben von überraschender Schönheit einführend, der die Cornetsuniform des halberstädtischen Infanterieregiments trug.

„Sieh da, sieh da!“ rief der König, als der Prinz sich militairisch vor ihm aufstellte und mit prompter und doch eleganter Bewegung salutirte.

Der König legte die Hand an den Hut.

„Wahrhaftig, der kann das besser machen, als ich!“ sagte Friedrich, den Prinzen zu sich heranziehend und die Hand auf den braunen, leicht eingepuderten Kopf desselben legend.

„Euer Majestät, allergnädigster Herr Onkel“, antwortete der Knabe mit leuchtenden Augen, „da ich jetzt einen preußischen Regimentsdegen trage, so werde ich streben, ein tüchtiger preußischer Officier zu werden. Ich wünsche jetzt nur, daß der Krieg endlich wieder losgeht!“

„Mein kleiner Neffe“, antwortete Friedrich mit einem Anflug von Wehmuth, „wer weiß, wie fest der Frieden gebaut ist oder wie zerbrechlich! Du wirst schon eine Zeit finden, wo Du den Degen schwingen kannst!“

„Und für Sie, Majestät, und für Deutschland!“ fuhr der Prinz lebhaft fort.

„Gut, gut!“ erwiederte Friedrich.

„Dieser Degen ist von der guten Tante Königin und den Diamant auf dem Knopfe hat mir die Tante Amalie geschenkt. Der Edelstein ist aus einem ihrer Lieblingsringe— hier!“

Und Prinz Leopold brachte die Degenscheide in die Höhe, um dem großen Onkel Gelegenheit zu geben, das Kleinod zu bewundern.

„Du scheinst bei den Damen gut angeschrieben zu sein, mon Prince!“ bemerkte Friedrich.

„Ja, Sire und eigentlich möchte ich gar nicht wieder fort nach Braunschweig! Die Königin weinte, als ich von Schönhausen abfuhr und Prinzeß Amalia sagte, als ich mich von ihr in ihrem Palaste in der Wilhelmsstraße beurlaubte: ich müsse hier jedenfalls noch so lange bleiben, bis ich mich hätte in meiner Uniform malen lassen! Das Bild sollte Ihre Majestät, die Königin haben — da hätte sie mich doch nicht völlig eingebüßt.“

Der König schwieg. Er trat mit auf dem Rücken gekreuzten Armen an's Fenster und schien in Nachdenken zu versinken.

„Wann soll der Prinz nach Braunschweig zurückkehren?“ fragte der König den General von Anhalt.

„Der herzogliche Gesandte bestimmte morgen für die Abreise, Majestät.“

„O, der Gesandte hat nichts zu sagen!“ rief der Prinz sehr lebhaft. „Ich stehe von jetzt an unter dem Befehl meines Herrn Onkels, des Königs. Ohne Urlaub kann ich von hier gar nicht fort.“

„Richtig, Leopold!“ sagte der König, dem Knaben die Wange streichelnd. „Du hast Anlage zum Dienst Aber ich kann Dich doch nicht gut auf Urlaub schicken, ohne Dich wenigstens hier einige Tage als dienstthuenden Cornet meinem Leibregimente aggregirt zu haben! So wirst Du Zeit gewinnen den Wunsch Deiner beiden Tanten zu erfüllen. Die Frage ist nur, wer soll Dich portraitiren?“

Der König wandte sich an die anwesenden beiden Herren und sagte, nach seinem Tische deutend, über welchem ein wundervolles Bildniß der schönen Tänzerin, Signora Barberini, der spätern Gräfin Campanini, hing:

„Ja, wenn Antonie Pesne noch lebte, oder wenn die Lisiewska, Madame Terbusch, nicht so entsetzlich langsam arbeitete!“

„Der Maler ist vortrefflich“, sagte Prinz Leopold, „welcher das Bild machte, das Tante Amalia in ihrem Boudoir hängen hat.“

„Das hat eben Pesne gemalt, mein lieber Neveu! Du meinst doch das Bild au tambour?"

„Richtig, Euer Majestät. Sie sind's selbst, Sire, im Alter von drei Jahren, die Trommel schlagend und in die Höhe blickend und die Tante von Bayreuth und der Mohr marschiren nach dem Tact!"

„Ich habe selten ein geistvolleres Gruppenbildniß gesehen", sagte Lord Mitchel, „aber jedenfalls mehr im englischen als französischen Geschmacke!"

„Sire", bemerkte Baron Pöllnitz tief unterthänigst, „draußen ist der Kaufmann Gotzkowsky und der Herr Galeriedirector Oesterreich!"

„Lasse Er sie eintreten. Das sind ja eben Leute, die sich vortrefflich auf Malerei verstehen."

Voran schritt der Galeriedirector Oesterreich, den der König in Dresden engagirt hatte, eine feine bewegliche Gestalt. Dann kam die kräftige Figur Gotzkowsky's mit den energisch blickenden Augen. Friedrich begrüßte besonders den Kaufmann mit einer bei ihm seltenen Herzlichkeit.

„Er macht mir heute ein sehr betrübtes Gesicht, lieber Gotzkowsky, als wenn Ihm ein ganzer Ofen voll feinsten Porzellans total verbrannt wäre!"

„Sire, das Geschäft geht gerade so, als wenn all' und jeder Brand seit Jahr und Tag verunglückt wäre. Die Sachsen sind unbesieglich!"

„Daß ich nicht wüßte, Gotzkowsky! Er hat keine perfecten Maler, weder für die Façons noch für die Peinture selbst. Das sieht Alles bei uns so schülerhaft aus, wenn es über das bloße Ornament hinausgeht, oder es wird gar bauernhaft und barbarisch. Er muß sich die Maler aus Paris kommen lassen! Von den Sachsen wird er keinen herüberziehen und selbst sie lassen die Capitalpièces durch Franzosen malen. Ich will an meinen Gesandten in Paris schreiben. Oberst von der Goltz selbst versteht sich sehr gut auf die feinen Vasen und Services."

„Euer Majestät, großen Dank, aber wo bleiben die Abnehmer für die guten Sachen?"

„Warum liefert Er keine Miniaturportraits für Deckel von feinen Tabatières?" fragte der König ungeduldig. „Sieht Er, da kann ich selbst Ihm unter die Arme greifen!"

Gotzkowsky griff schweigend in die Brusttasche, zog ein kleines Packet hervor, schlug das Seidenpapier zurück und zeigte dem Könige eine reich mit Edelsteinen besetzte Tabaksdose, auf deren Deckel sich das wundervoll vollendete Brustbild des Königs befand.

„Voilà une attrape brillante!" rief Friedrich überrascht aus. „Das Portrait ist mit Esprit und Bravour gemalt. Van der Werff führt keinen feinern und leuchtendern Pinsel ... Aber die Auffassung ist nicht original, sondern erinnert an den Stich von Georg Friedrich Schmidt."

„Sire, die Bemerkung ist richtig, aber der Maler hat es verstanden, die Jahre zu bezeichnen, welche zwischen jenem Portrait Euer Majestät und dem gegenwärtigen liegen."

„Peste, es wird mir schwer, dafür zu danken, Gotzkowsky!" rief Friedrich lächelnd, die Hand an die ergrauende Seitenlocke legend.

„Und", fuhr der Kaufmann fort, „der Künstler hat Eure Majestät nur ein Mal in's Auge gefaßt, ja überhaupt nur ein Mal gesehen — bei dem letzten Manöver nämlich!"

„Das ist interessant!" antwortete Friedrich, stets wieder zur Betrachtung des Bildes zurückkehrend. „Französisch delicat und doch kräftig charakterisirt. Wer ist der Maler? Jedenfalls ein Zögling der Pariser Schule?"

„Halten zu Gnaden — nein, Sire! Der Künstler ist ein Danziger: Daniel Chodowiecky."

„Also ein Polack! Die Deutschen, wie trefflich sie als Landwirthe und Soldaten sein mögen, stehen doch in der Kunst regelmäßig zurück! C'est à désespérer!"

„Chodowiecky hat von seiner polnischen Abstammung nicht mehr gerettet, wie ich selbst zum Beispiel. Wir Beide sind Deutsche mit zufällig polnischen Namen!"

„Er ist ein ganzer Deutscher, Gotzkowsky, das weiß alle Welt!" rief Friedrich mit Wärme. „Und ich lasse Seinen Chodowiecky, der sich selbst bestens empfohlen hat, aus ganzem Herzen für deutsch gelten. Wenn es den Deutschen nur gelingen wollte, mit eigenen Kräften in der Kunst einen Weg ausfindig zu machen, welcher unserer Nationalität, das heißt den Tugenden derselben, entspricht — ein Weg, auf welchem uns das Ausland nicht zu übertreffen vermöchte! Ist Chodowiecky's Kraft groß, ausdauernd, so spare Er kein Geld, um denselben fest an die Porzellanfabrik zu binden. Wer ist der Lehrer des Malers gewesen?"

„Er hatte nie einen Lehrer außer seinem Talent."

„Impossible!"

„Chodowiecky ward für das bürgerliche Geschäft bestimmt", sagte Gotzkowsky. „Er ist mehr Herr der Federspitze als des Pinsels, mehr Zeichner und Radirer als Maler und hat, bei seiner charakteristischen Auffassung, einen ausgeprägten Zug für das komische Element."

„Die echte Komik in der Malerei", sagte Friedrich; „bildet die Diamanten dieser Kunst. Ich will diesen Chodowiecky sehen! Vorerst lasse Er den Preis der Dose hier sich bei meinem Tresorier bezahlen und für das Portrait extra fünfzehn Ducaten, und zwar neue, hinzulegen."

„Euer Majestät, ich habe auch eine Tabatière von Chodowiecky!" sagte der Galeriedirector Oesterreich und steckte die Hand in die Westentasche.

„Mit meinem Bilde?"

„Nein, Sire, aber die Dose ist ganz excellent . . . Hier!"

Der König empfing eine silberne Dose ohne Edelgestein, aber mit Radirungen und Stichelarbeit reich verziert. Das Deckelstück zeigte in bewunderswerth feiner Stichelarbeit eine Copie des bekannten Bildes von Rubens: Der (behelmte) Mars wird von der Victoria als Sieger gekrönt. Der König zog sein Augenglas und betrachtete genau den Mars, welcher seine eigenen Gesichtszüge trug.

„Superbe!" rief er. „Sehen Sie doch, Mylord!"

Lord Mitchel nahm die Dose, betrachtete sie sehr aufmerksam und sagte, dieselbe kaltblütig einsteckend:

„Mousieur Oesterreich, lassen Sie sich bei meinem Hausintendanten zwanzig Guineen auszahlen."

„Mylord, unmöglich!" antwortete Oesterreich, sehr ängstlich. „Die Tabatière ist auf meine Angaben hin gemacht . . ."

„Yes, und Ihre Angaben waren sehr gut; sehr künstlerisch."

„Mylord, die Dose ist für den Mars bestimmt, den sie darstellt.'

Lord Mitchel warf einen unendlich geistvollen, schelmischen Seitenblick auf den König.

„Mein guter Galeriedirector", sagte Friedrich sehr ernst, „Lord Mitchel ist Euch Alles — Die Dose ist Ihr Eigenthum nun, Sir! findet mein guter Oesterreich den Preis acceptabel, so mag Er zu meinem Trevisorier gehen!"

„Mein Gott, Sire, das Silber ist nicht acht Thaler werth und Chodowiecky hat für seine Arbeit nicht mehr als zwanzig Thaler gefordert!“ sagte der Galeriedirector.

„Da steckt ja eben Euer deutscher Fehler!“ rief der König. „Ihr achtet Euch nicht hoch genug; Ihr taxirt Euch zu niedrig und könnt nicht erwarten, daß andere Nationen Euch auf Euren Bescheidenheits-Irrthum aufmerksam machen. Sorge Er, Oesterreich, daß Chodowiecky hier erscheine — er soll meinem Neffen da, den Prinzen Leopold, portraitiren! Ich will Seinem Künstler die Preise machen. Für wen hat er denn bisher gearbeitet?“

„Für Buchhändler, Uhrmacher und Juweliere!“

„Chodowiecky soll mir zunächst Dosen malen und sodann versuchen, ob er meine Suite von Bildern Antonio Miettemu's auf Hauptschüsseln vom feinsten Porzellan bringen kann! Kann Chodowiecky Originalbilder à la Watteau schaffen, so werden wir die Meißner vollständig zu schlagen vermögen . . .“

„Und wenn die Fabrik dann doch noch schlechte Geschäfte macht?“ fragte Gotzkowsky.

„Dann werde ich für ihn in die Bresche treten, wenn Er für meine Berliner eingetreten ist, Gotzkowsky. Bringe Er mir auf einem Zettel, so groß wie meine beiden Finger hier, die Nachweisung, wie viel Er Geld braucht — und im äußersten Nothfall werde ich die Fabrik selbst übernehmen! Aber sei Er mir nur nicht so verzagt und kleinlaut!“

Vom Concertsaal her drang der Ton der zum Stimmen angestrichenen Geigen in's Concertzimmer. Der König griff nach seinem Stocke. Benda, der Concertmeister, erschien in der Thür mit stummer Verbeugung.

„Allons Messieurs! Mylord, Sie bleiben hier und Sie, d'Argens. Wo ist der Oberstallmeister Schwerin? Aber Du, mein kleiner Prinz, was meinst Du, willst Du mir im Concert Gesellschaft leisten?“

„Sire, unter zwei Bedingungen, oder sonst müßten Eure Majestät befehlen, daß ich hier bleiben sollte . . .“

„Nun welche Conditions hast Du zu machen?“

„Zuerst, Herr Onkel, muß ich eine Dose haben . . .“

Der König besann sich keinen Augenblick und zog die Tabatière mit seinem Bildniß heraus.

„Hier, mon Prince!“

„Sire, ich danke; nicht diese Dose! Sie ist sehr kostbar, sehr schön und am allerschönsten ist das Bildniß Eurer Majestät. Doch das brauche ich nie, nie! Wie ich das vor meinen Augen sehe, so kann's doch kein Künstler malen, das Bild, welches spricht und mich liebt! Die andere Dose.“

„Mylord, ich bitte, tauschen Sie mit mir!“ sagte der König, augenscheinlich bewegt. „Sie sehen, gegen die Argumente eines solchen Panegyrikers ist gar nicht aufzukommen . . .“

„Sire, ich danke!“ antwortete Lord Mitchel, die kostbare Dose einsteckend. „Aber ich werde diese Dose als eine Erinnerung an die Winterquartiere in Freiberg betrachten und folglich . . .“

„In der That, Mitchel, sie soll ein Geschenk für Sie sein.“

„Das geht auch gar nicht anders, Majestät, denn ich, ich habe die Absicht, dem Prinzen diese Dose zu schenken. Hier, mein Prinz, und vergessen Sie nie, dem Vorbilde der Tapferkeit und Humanität nachzustreben, das der Künstler darstellte.“

Der Prinz betrachtete das Deckelstück mit größtem Interesse

Im Concertsaal erscholl die Klingel.

„Eh bien, mon cher Léopold, das Concert beginnt. Deine zweite Bedingung wirst Du wohl fallen lassen wollen.“

„Nein, Sire! Die Musiker müssen den Marsch des Regiments ganz zu Anfang spielen, — den Halberstädter Parademarsch! Aber es muß auch der richtige sein!“

„Ja, ja, mein Junge“, sagte Friedrich, mit umflortem Auge sich abwendend, indeß er flüsterte: „Wer doch solch ein Kind sein eigen nennen könnte!“

Am 23. December 1785 kam die Nachricht nach Berlin, daß der König davon absehe, dieses Jahr zum Carneval nach seiner Hauptstadt zu kommen. Er pflegte seit vielen Jahren im Berliner Schlosse am Weihnachtstage einzutreffen und bis zu seinem Geburtstage am 24. Januar hier zu verweilen. Der 18. Januar, der preußische Krönungstag, ward dann stets mit dem größten Pomp gefeiert. Am 9. September war der König zum letzten Mal in Berlin, besuchte die Prinzessin Amalie und unterwarf die Bauten einer genauen Inspection Er sollte Berlin nicht wiedersehen.

Zur Vorstellung am Weihnachtstage war eine Menge hochstehender Würdenträger nach Potsdam gekommen. Am Tage vorher hatte der König vielen Fremden Audienzen ertheilt. Diejenigen, welche ihn seit den letzten Monaten nicht gesehen hatten, erschraken über die unverhüllbar gewordene Hinfälligkeit des Monarchen. Der Feuergeist desselben schien nicht mehr im Stande zu sein, die gebrechliche körperliche Maschine aufrecht zu erhalten. Dennoch arbeitete der König mit einem Eifer und einer Ausdauer, als wenn er sich selbst den Beweis geben wollte, daß ihm seine volle Geisteskraft noch immer zu Gebote stehe.

Unter den Fremden waren die Fabrikanten, die Großhändler und Künstler diesmal zahlreich vertreten. Der König ließ die Gäste gruppenweise einführen und erkundigte sich angelegentlich nach ihrer Thätigkeit und besonders nach ihren Plänen, denen er durch seine Bemerkungen die ihm wünschenswerthe Richtung zu geben suchte.

Die für diese Audienz bestimmte Zeit war fast zu Ende und noch immer harrte ein Mann im modernen braunen Civilanzuge auf die Vorführung. Der alte Kammerhusar Neumann flüsterte dem in peinlicher Aufregung Harrenden zu:

„Werden Sie nur nicht ungeduldig; auf Sie hat es Seine Majestät ganz besonders in Gnaden abgesehen — er bewahrt sich sein Vergnügen bei der Audienzstunde stets bis zuletzt auf.“

„Gott sei Dank!“ flüsterte der Fremde und wischte sich den Schweiß von der kahlen, edel geformten Stirn.

Einen Augenblick später ertönte die silberne schrille Glocke im Zimmer des Königs und der Mann in dunkelblauem Frack trat ein.

Friedrich saß, mit dem Hute auf dem Kopfe, völlig ordonnanzmäßig mit Degen und Schärpe versehen, in einem weiten Lehnstuhle an einem rechteckigen, etwa eine Elle langen Tische, dessen Platte von einem zierlichen Mosaik gebildet wurde. Auf dem Tische lag eine schwarze Mappe

mit silberner Garnitur und mit dem Buchstaben „V“ versehen. Die Mappe gehörte somit zu den Sammlungen Sanssoucis, das ehemals „Vigno“ (Weinberg) hieß.

Friedrich hatte beide Hände auf die Krücke seines senkrecht aufgepflanzten Stockes gelegt und sah den Eintretenden forschend, aber mit sehr sanftem Ausdrucke des Auges an.

„Er ist der Chodowiecky?“ sagte Friedrich, indeß er durch einen Hustenanfall gestört wurde.

„Allergnädigster König und Herr . . .“

„Ich werde meine Allergnädigkeit nächstens benutzen, um mir diesen mechanten Husten vom Halse zu schaffen“, brummte Friedrich. „Er ist kein Envoyé extraordinaire und darf sprechen, wie Er's in Gegenwart von anderen ehrlichen Leuten gewohnt ist. Weiß Er wohl, daß ich Ihm eigentlich an's Collet gehen sollte, Chodowiecky?“

„Euer Majestät halten zu Gnaden . . .“

„Sage Er 'mal, um wie viele Jahre zu spät Er bei mir erscheint . . . Und ob dies zu excusiren ist, Herr!“

Der König schnupfte stark, roch in eine silberne, schmale Tabaksdose hinein, die nebst zwei anderen von kolossaler Größe auf dem Tische stand und fuhr dann mit sehr sanftem Tone fort:

„Sehe Er sich doch diese Tabatière an. Was sagt Er von der Gravure?“

Chodowiecky nahm die Dose und stellte sie nach einigen Augenblicken achselzuckend auf den Tisch.

„Ja, ja, ja!“ sagte Friedrich, mit dem Stocke bei jedem Worte auf den Fußboden stoßend. „So ist's — Er kann nun an der Laufbahn, die er von jenem Tage her machte, als Er dem Director Oesterreich die Dose gab, nichts mehr ändern und mir kann Er eine solche Arbeit auch nicht sans façon übertragen.“

„Euer Majestät . . .“

„Majestäte Er nur so weiter, dann wird Er's von mir bald genug kriegen“, schnarrte der König. „Weiß Er, daß sie Alle todt sind, die damals hier waren, als Oesterreich, der Galeriedirector, dem braven Lord Mitchel nolens volens seine Dose verkaufen mußte!“

Tiefe Pause.

„Wenn d'Argens todt — weshalb mußte er nur in der Provence sterben, als wenn wir hier nicht ebenso gesunde Luft für dieses Geschäft hätten, als dort? Pöllnitz — sein Blödsinn konnte ihn so wenig retten, wie sein Witz und seine Gelehrsamkeit!“

Der König überwand einen Hustenanfall.

„Lord Mitchel — hin!“ fuhr Friedrich fort, mehr mit sich selbst als zu Chodowiecky redend. „Die Anderen — wo war je ein Gentleman gleich ihm? Oesterreich, wo ist mein wackerer, kenntnißreicher und verständiger Oesterreich geblieben? Und dieser Polak, der Gotzkowsky — ein Patriot, ganz ohne Nebenbuhler, groß wie ein Römer, ehrlich wie ein Deutscher! Der stirbt und muß erst noch banquerout machen, ohne daß ich's hindern kann, weil der Mensch den selbstmörderischen Stolz hatte, mir seine wahre Situation zu cachiren . . .“

Abermalige tiefe Stille.

„Der Generaladjutant von Anhalt lebt noch, aber von solch' einem Hünen darf das gar nicht Wunder nehmen. Er weiß doch, daß der Chevalier d'Anhalt jetzt Gouverneur in Königsberg ist?“

Schweigen.

„Was hat Er denn, Chodowiecky. Ich habe mir von ihm eine ganz andere Idee gemacht. Er ist ja ein Hypochonder! Damit komme Er mir nicht — in dieser Branche bin ich selbst stark genug. Aber ich sehe es schon. Er will von dem Prinzen Leopold nichts hören. Sage Er doch die Wahrheit!"

„Majestät, ja; das Geschick des Prinzen hat mir eine schwere Stunde bereitet. Aber diese, Majestät, ist die schwerste meines Lebens."

„Weiß Er das so genau, wie schwer ihm der Tod werden wird?"

„Sire, ich fürchte den Tod nicht!"

„Ja, Er kennt ihn wohl noch nicht ordentlich! Der Tod ist neugierig und pflegt sich nach allen dummen Streichen des Sterbenden zu erkundigen. Was gedenkt Er par exemple zu antworten, wenn er Ihn fragt, warum er damals nicht die Bestellung als erster Maler der Porzellanfabrik angenommen hat?"

„Ach, Sire, ich war damals ein Pfuscher und der Titel Director würde mich zu keinem Meister gemacht haben."

„Wenn Er sich selbst despectirlich beurtheilen will, so habe ich gar nichts dagegen; aber des Prinzen Leopold Urtheil soll er nicht anfechten und dieser hat den Graveur oder Radirer der Dose stets für einen großen Meister gehalten. Weiß Er wohl, daß mein armer Neveu diese Dose in der Tasche hatte, als man ihn todt aus der Oder zog?"

Der König schlug die Mappe auf — es lagen einige Abdrücke eines Bildnisses des Prinzen Leopold darin, welches Chodowiecky mehrere Jahre früher gezeichnet und gestochen hatte.

„Er hätte es damals nicht verweigern müssen", sagte der König, „den elfjährigen kleinen Kerl zu portraitiren; Er hätte meine Fabrique als Künstler souteniren müssen — dann hätte sich Gotzkowsky halten können und ich wäre weiter mit der Porcellans-Geschichte gekommen, an welche ich außer meiner immerwährenden Sorge die schweren Hunderttausende verwendet habe. Aber Er, Chodowiecky, wollte partout ein Käsehändler oder etwas Aehnliches werden und ist's am Ende doch nicht geworden!"

„Euer Majestät, der Mensch denkt und Gott lenkt!"

„Ja, ja, dem wird Vieles in die Schuhe gegossen! Sage Er, Chodowiecky, wie Er sich von den Buch- und Kunsthändlern hat drücken lassen müssen!"

„Leider war das der Fall, Sire!"

„Er hat manches Mal kein Brod im Hause gehabt; ich weiß das!"

„Niemand kann gegen sein Schicksal, Sire!"

„Das ist eine Redensart; man muß unter allen Umständen mit allen Kräften seine Schuldigkeit thun! Er hat damals, wie ich meine und wie sich durch Seine späteren Leistungen ergeben hat, aus einer unbegründeten Bescheidenheit Seine Schuldigkeit nicht gethan und ist dafür der Kneipzange anheimgefallen, die Er das Schicksal nennt. Es ist nur gut, daß Er sich doch noch am Ende tapfer durch seine eigene Kraft in die Höhe gebracht hat!"

„Majestät, meine eigene Kraft würde mehrmals und zwar im entscheidenden Augenblicke nicht genützt haben, um mich oben zu erhalten."

„Eh bien, wer hat Ihm denn secundirt?" fragte Friedrich, den Künstler groß ansehend

„Die Vorsehung, welche mir einen Gönner erweckte, eben wie ich Alles verloren gegeben hatte."

„Wie schrieb sich damals die Vorsehung, mit einen „V" oder mit einem „F"?"

„Sire", sagte Chodowiecky bewegt, „ich kannte meinen Wohlthäter bis heute nicht. Ich hatte ein Bild gemalt in Watteau's Art: „Das Blindekuhspiel", das Monate lang im Nicolai'schen Buchladen am Fenster stand."

„Das Bild habe ich gesehen", sagte Friedrich; „aber es ist mehr Lancret als Watteau . . ."

„Ja, Sire! Da kam ein Wintertag, so daß man durch die gefrorenen Fenster kaum mein armes Bild sehen konnte und in meinem Hause war der Executor und hatte eine ganze Anzahl Platten mitgenommen. An demselben Abend schickte mir Nicolai eine Rolle mit Ducaten — mein „Blindekuhspiel" war verkauft, glänzend verkauft."

„Na, sieht Er, da ist das „Blindekuhspiel" mit dem Atrappiren der richtigen Person beschlossen worden."

„Majestät, ich weiß jetzt, daß der Name meines Gönners Friedrich heißen muß!"

„Aber Seine Platten hat Er doch alle unentgeltlich und unbeschädigt vom Executor wieder erhalten?" fragte der König hustend.

„Ja, und wenn ich sterbe, sollen dafür die besten Suiten derselben der königlichen Bibliothek gehören."

„O, Er ist noch sehr rüstig. Er muß erst noch Vieles thun, bevor Er die Erlaubniß zum Sterben erhalten kann. Er ist das einzige deutsche Genie in der Malerei, das ich in meinem Staate habe; warte Er, bis ein zweites deutsches Genie kommt, das Ihn ablöst."

„Sire, ein Autodidakt gleich mir bringts nie sehr weit!"

„Ein solcher hat wenigstens keinen Mantelsack voll heiliger, historischer Unvernunft mit sich herumzuschleppen. Rechnet Er das für gar nichts?"

Der König drehte seine Mappe um und zeigte ein neues Heft.

„Hier sind Seine Werke, soweit sie erschienen sind. Er hat sie vielleicht selbst nicht einmal alle? Eh? Wenn unsere Zeit dereinst des Studiums für werth gehalten wird, was ich doch annehme, so wird man Seine Kupfertafeln nothwendig haben, Chodowiecky, um uns lebend zu erblicken!"

„Mein König, was soll ich antworten?" rief Chodowiecky, indeß die Thränen über sein ehrliches Gesicht rollten.

„O, dafür lasse Er nur die Mappe hier sorgen", brummte Friedrich. „Wie alt ist er doch?"

„Ich bin neunundfünfzig Jahre, Sire!"

„Er sieht aus, wie ein Neunundvierziger und dazu wie ein sehr wohl conservirter. Und der Mensch ist in Wahrheit so alt, wie er aussieht! Seine Mappe ist noch nicht zur Hälfte ihres Inhalts gelangt, sage ich Ihm! Das Princip der deutschen Wahrheit in der Zeichnenkunst und Malerei hat Er dieser verwaschenen französisch-sächsischen Schule gleich einer Granate in's Gesicht geschleudert. Es kommt darauf an, durch eine ganze Reihe von Beispielen die Richtigkeit Seines Princips der geistvollen Naturwahrheit zu beweisen."

„Allergnädigster König, die Hochfluth meiner Production liegt bereits hinter mir . . ."

„O, das habe ich in Bezug auf mich 1754 bis 1755 gedacht und dann begann erst die Nothwendigkeit, mein Rechtsprincip mit den nothwendigen einleuchtenden Beispielen zu erläutern!"

Das Auge des Königs blitzte. Chodowiecky trat vor dem Wehen des Erhabenen, das er zu verspüren meinte, unwillkürlich einen Schritt zurück vor diesem Helden, der sein Rechtsprincip mit den siegreichen Schlachten des Siebenjährigen Krieges erläutert hatte.

„Die Ehre und die deutsche Nation werden Ihn vor die Peitsche nehmen, wie einen Kreisel und Er wird tanzen müssen. Ich kenne das, was man zuerst gern, dann aus Begeisterung thut und nachher fortfahren muß zu thun, damit ein Anderer die vorige Arbeit nicht verpfusche und verderbe. Er giebt für Berlin den Ton an in Seiner Kunst! Millionen gebildeter Deutschen kennen die Bücher mit seinen Kupfern, an denen die letzteren das Beste sind. Er wird noch Vieles schaffen, das ich nicht sehen werde!"

„O, mein König!"

„Schließlich werden wir Alle blind, Meister Chodowiecky. — Aber ein Bild muß Er noch malen, so lange ich sehen kann. Ich habe Ihn deshalb expreß bestellen lassen. Bemerke Er wohl, ich bin stets ein ungeduldiger Patron gewesen, wie ich meine Zeit noch nach Decennien bemaß. Jetzt, da ich meine Zeit nach Kanonenschußweiten berechnen muß, habe ich ein Recht, so ungeduldig zu sein, wie möglich."

„Sire, ich werde keinen andern Strich machen, bevor ich die Aufgabe, welche mir gestellt werden wird, gelöst habe!"

„Gut, das ist eine resolute Antwort! Es ist mir wegen des Leopold's, weiß Er!'

Der König nahm eine Prise über die andere und blätterte in einer Zeitung.

„Hier steht's", sagte Friedrich, den Finger auf die Zeitung setzend. „Er hat das wohl schon gesehen, daß die Eichenbergischen Erben, Verleger der Frankfurter Gelehrten Anzeigen vierundzwanzig Ducaten von einem Ungenannten darbieten, die dazu bestimmt sind, die beste Ode und das beste Bild auf den Tod des Prinzen Leopold von Braunschweig zu belohnen?"

Chodowiecky wollte antworten.

„Ich weiß schon, was Er sagen will! Mit der Ode und den Preisrichtern, den Herren Klopstock, Ramler und Denis habe ich nichts zu thun, denn ich verstehe das neue feine Deutsch zu wenig; auch kümmere ich mich nicht um die Richter für die Zeichnung, Ramberg, Rade und Geßner, sondern will selbst über ein Bild urtheilen, in welchem Er jenen Stoff verewigt! Ich wünsche ein Gemälde, wie der Prinz, ein humaner Held, seinem Tode in der Oder entgegengeht! Sein Genius wird Ihn, Chodowiecky, auf das Edle und Wahre führen, das keinen Hauch von Schwülstigkeit duldet! Mache Er mir meinen Leopold wieder lebendig. Wenn der Rest meines alten Herzens nicht mehr zu leben vermag, so wird er vielleicht desto leichter sterben!"

Der König erholte sich rasch von einem starken Hustenanfall und fuhr, seinen tiefbewegten Ton in einen rauhen, unangenehmen umsetzend, fort:

„Reise Er nach Frankfurt; erkunde Er Alles genau; bringe Er wo möglich nur Portraitfiguren von Leuten aus dem Volk und kein halbes Schock Officiere . . . Lasse Er sich beim Cameriere Gericke zweihundert Thaler zahlen, aber in Silber, weil das Gold gar zu hoch steht — das andere Pack würde Ihn sonst noch bestehlen!"

Chodowiecky trat zurück, denn der König stand auf.

„O nein! Noch ein Wort! Er bleibt morgen hier als mein Gast und Seine Familie muß sich mit dem zweiten Feiertage begnügen. Hier, dies nehme Er hin! Der edlen Freunde habe ich

wenige gefunden, welche gleich dem Geber dieser Dose jede Prüfung siegreich bestanden! Dies ist für mich die werthvollste meiner hundertdreißig Tabatières! Kennt Er sie denn nicht mehr! Ist das Portrait, das er als Pfuscher machte, nicht noch heute excellent? Lord Mitchel hat mir die Dose als Andenken vermacht. Ich gebe sie Ihm, damit Er sieht, wie hoch Er bei mir geachtet ist und wie sicher ich von Ihm, bezüglich des Bildes von meinem Neveu, dem Prinzen Leopold, Großes erwarte . . . Morgen, auf Wiedersehen!"

Das Wiedersehen am andern Tage war jedoch sehr kurz. Chodowiecky kam zu der glänzenden Cour am ersten Weihnachtstage und verlor sich in der Queue, welche sich den uniformirten und besternten Würdenträgern bescheidentlichst anschloß. Das war der Tag, an welchem der König, sich selbst kräftig zusammennehmend, um das zitternde Haupt gleich wieder sinken zu lassen, zu dem mit vor Alter bebenden Knieen dastehenden General Zieten sagte: „Nun, mein lieber, alter Papa Zieten, wir wissen schon lange, daß Er ordonnanzmäßig gerade stehen gelernt hat — aber jetzt setze Er sich doch!"

Die Scene machte auf Chodowiecky einen um so tiefern Eindruck, als der Prinz Thronfolger, gegen dessen mächtige Figur der König nur noch wie „eine Handvoll alter Knochen" erschien, seinen Rundgang machte, gewissermaßen schon jetzt die Würdenträger der folgenden Regierung auszeichnend. Chodowiecky beschloß, die Scene mit Zieten durch einen Kupferstich zu verewigen, einen Gedanken, welchen er dem neben ihm befindlichen Geheimen Cabinetsrath Julius Wilhelm Heinrich Beyer, dem Nachfolger von Stellter, zuflüsterte.*)

Der König war dicht an Chodowiecky herangekommen und schien bereits sehr angegriffen. Seine erweiterten Augen blickten starr und gleichgültig. Als er den Künstler sah, strich ein freundliches Lächeln über das faltige Antlitz.

„Ich muß mich heute", sagte Friedrich die Achseln zuckend, „mit der Kunst des Hustens beschäftigen. Reise er nach den Seinigen und lasse Er sich meine Sache angelegen sein. Au revoir!"

Dies Wiedersehen erfolgte am 22. Junius 1786, wo Chodowiecky nach Potsdam kam. Der Erste, welchen er erblickte, war der König, welcher, in einen Mantel gehüllt, dicht neben dem umherschreitenden Grenadier der Wache in einem Lehnstuhl auf der Terrasse saß, den großen, verklärten Blick fragend nach Oben gerichtet. Chodowiecky stellte sich hinter einer Statue auf und skizzirte die ergreifende Scene. Am Nachmittage sah Chodowiecky den König auf seinem berühmten Condé fast wild durch den Garten galoppiren — aber am Abende ward der Monarch sehr unwohl, hatte am andern einen Blutsturz und ließ alle Audienzen absetzen. Chodowiecky hatte nur die Ehre, dem Herzoge Friedrich von Braunschweig-Oels vorgestellt zu werden, welcher durch seine Lustigkeit das Schloß fast auf eine andere Stelle setzte und bezüglich des Todes des Prinzen Leopold bemerkte: „Wenn Prinz Leopold für einen tollen Streich fêtirt wird, so habe ich Hoffnung, dereinst in die Wolken erhoben zu werden."

Vom 4. Juli begann die letzte Krankheit des Königs. Am 17. August 1786 starb Friedrich der Große. Das Gemälde, welches Friedrich gewünscht hatte, wurde nicht vollendet. Der Stich: Prinz Leopold von Braunschweig geht seinem Tode in der Oder entgegen, ist weltberühmt geworden.

*) Ein Herr, welcher es vermittelte, daß der Prinz auf dem Stiche die hervorragendste Figur wurde.

BELVEDERE.



ANNIBALE CARACCI pinx.^t W. FRENCH sc.

VENUS UND ADONIS.



G. METSU pinx^t W. FRENCH sc.

DER WILDPRETHÄNDLER. THE GAME DEALER.

DRESDENER GALERIE.



GABR. METSU pinx! T. HEAWOOD sc.

DER GEFLÜGELHÄNDLER. THE POULTERER.



GABRIEL METSU pinx[t] W. FRENCH sc.

DER TABACKRAUCHER. THE SMOKER.



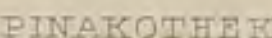
G. METSU pinx^t. KRAUSE sc.

DIE KÖCHIN. THE COOK.



CASPAR NETSCHER pt. A.H.PAYNE sc.

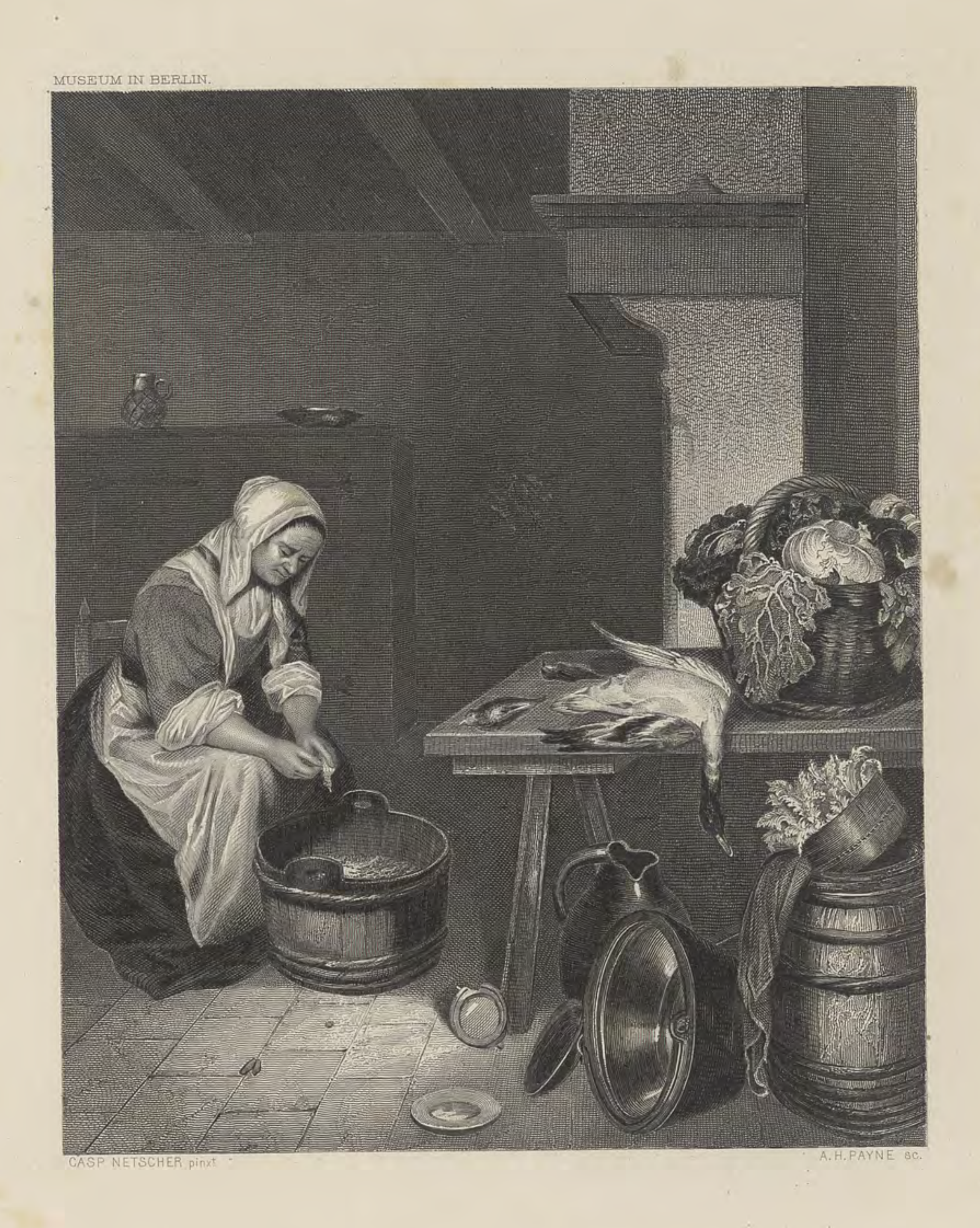
DIE CLAVIERSPIELERIN. A LADY PLAYING THE HARPSICHORD.



C. NETSCHER pinx^t W. FRENCH sc.

HIRT u. SCHÄFERIN. SHEPHERD & SHEPHERDESS.

MUSEUM IN BERLIN.



CASP NETSCHER pinxt A.H.PAYNE sc.

DIE KÜCHE. THE KITCHEN.

Venus und Adonis.

Von Annibale Carracci.

Die Gluth der Mittagssonne fing an, die festen Mauern des Palastes Farnese in Rom zu durchhauchen. In der Galerie, wo Malergerüste aufgestellt waren, wechselten die Arbeiter ihre mit Farbenflecken reich ausgestatteten Oberkleider und machten sich zum Fortgehen fertig; denn die Sonne, überall durch die Blenden der Fenster glitzernd hereinlugend, ließ ihnen den Mörtel unter den Händen erstarren. Singend und scherzend zogen die meist jungen Maler ab und endlich erschien auch der Meister, ernst, in sich gekehrt und schloß die Flügelthüren der Galerie sorgfältig ab.

Der Meister stand im großen Saale des Palastes, umgeben von den herrlichsten Sculpturbildern alter und neuerer Zeit. Sie schienen sich zu erwärmen, diese griechischen Götter und Göttinnen, diese altrömischen Bronzen, auf welche der Maler einen prüfenden, von einem Seufzer begleiteten Blick warf.

Es war eine kräftige, breitschulterige Gestalt, dieser Künstler, welcher in der Vollblüthe des angehenden Mannesalters sich befand. Da er den breitkrämpigen Federhut in der Hand hielt, so konnte man seinen Kopf ungehindert betrachten. Das Gesicht besaß große, harte und fast häßliche Züge; die Nase war breit, der Mund unter dem dünnen Schnurrbart erschien viel zu groß. Thurmähnlich stieg über dunkeln Augenbrauen eine mächtige Stirn empor, von kurzen, dunkelbraunen Lockenbüscheln umgeben. Ein willenskräftigeres Antlitz war wohl selten geprägt: Wille, Kraft und Leidenschaftlichkeit hatten diese Züge geformt und glühend, träumerisch und sanft schauten die großen, tief eingesenkten Augen unter der Stirn heraus, um die zarte Empfindungsfähigkeit ihres Eigners unwidersprechlich zu bezeugen.

Ein reichverzierter Lehnsessel, mit einer goldgestickten Herzogskrone prangend, ward von einem galonirten Lakaien in den Marmorsaal getragen und schwerfällig und langsam, von zwei alten Schweizertrabanten mehr geschleppt als geführt, kam eine seltsame Figur daher, für welche das Oeffnen beider Flügelthüren des Saales nothwendig gewesen wäre. Der Umfang dieses im reichen spanischen Hofkleide prangenden Herrn erschien wahrhaft entsetzlich und erinnerte an ein großes Faß Falerner, auf welches ein riesenhafter Kürbis gestellt wurde.

Schon drohten den Gewichtigen die ungeheuren Säulenschenkel, welche in weißseidenen Strümpfen und Schnallenschuhen steckten, zu verlassen, als er den Sessel glücklich erreichte und sich ächzend von den Dienern den Schweiß unter der Wolkenperrücke abwischen ließ.

Der Herr schien uralt zu sein; sein Auge aber war noch frisch und von stolzem Ausdrucke.

Den Maler, welcher sich tief vor ihm bückte, sah er sehr wohl, nahm aber nicht die geringste Notiz von der Begrüßung. Dies war Ranuzio, der Zweite seines Namens unter den Farneses, und Herzog von Parma und Piacenza.

„Die Thüren dort müssen geöffnet werden", sagte der Herzog, mehr murmelnd als sprechend und mit den Augen nach den Eingängen zu den kleinen Sälen und der Galerie deutend.

Der Maler kam näher und streckte die Hand aus, in welcher er den Schlüssel hielt.

„Hoheit", sagte er ehrerbietig, aber mit fester Stimme, „wenn sich Euer Wunsch auf die Oeffnung der Thüren der Galerie bezieht, so gestatte ich mir zu bemerken, daß der Schlüssel derselben in meinem Besitz ist."

„Si, si, Signore; so macht die Thüren auf oder laßt sie aufschließen; denn ich ertrage diese Schwüle nicht länger", brummte der Herzog.

„Altezza, es ward mir, bevor ich mich bereit erklärte, die Galerie zu malen, ausdrücklich versprochen und verbrieft, daß ich das Recht habe, die Galerie zu verschließen; daß es Niemand ohne meine Erlaubniß gestattet sein solle, die Galerie vor Vollendung meiner Gemälde zu betreten . . ."

„Was?" fragte der Herzog sehr phlegmatisch; „Ich bin Ranuzio von Farnese, der Eigenthümer dieses Hauses, der Bezahler meiner Bilder in meiner Galerie und da wird Signor Caracci sich hoffentlich beeilen, zu meinen Gunsten von Dem eine Ausnahme eintreten zu lassen, was er sein Recht zu nennen beliebt."

Der Maler ward dunkelroth im Gesicht.

„Hoher Herr Herzog", erwiederte er, sich verbeugend, und einen eigenthümlich bebenden Ton tiefer Gereiztheit anschlagend, wäre nur von Euch die Rede, so würde ich gern mich fügen. Aber Monsieur Godefroy hat unter dem Vorwande, daß die Galerie von Schutt gereinigt werden müsse, die ganze Bande der Schüler des Cavaliere Anginese in die Galerie eingelassen, welche von ihrer Anwesenheit durch eine reichliche Anzahl von Degenstößen, auf meine besten Figuren geführt, Kunde hinterlassen haben."

„Ah, mein Herr, ich bin nicht der Minister Marchese Godefroy", sagte der fette Herr sehr unmuthig den ungeheuren Kopf schüttelnd. „Und ich zersteche auch keine Bilder, auf welche die Leute des Cavaliere d'Angino, wie ich glaube, sehr ohne Grund eifersüchtig sind."

„Altezza haben die Gnade, einen Künstler zu beleidigen, anstatt ihn zu ehren."

„Ah, ah!" seufzte der Herzog, als die Thüren der kleinen Säle geöffnet wurden — „das ist wahre Paradiesesluft. Wie kühl, wie erquickend, ohne die Schärfe der Luft im Sabinergebirge... Siehe da, Signor Caracci! Ich habe weder den Einfall Euch zu beleidigen — wüßte auch nicht, wie das anzufangen wäre? — noch Euch zu ehren. Ihr malt mir Bilder, von denen ich angenommen habe, daß sie gut werden würden und ich bezahle Euch — das ist unsere ganze Beziehung!"

„Hoheit, was die Bezahlung betrifft, so habe ich schon seit zwei Monaten gearbeitet, ohne daß ich von Eurem Majordomo mehr als Worte empfangen hätte. Die Gemälde der Galerie sind somit nicht in Euren Besitz übergegangen und in doppelter Beziehung mein Eigenthum!"

„Gebt den Schlüssel zur Galerie . . . Macht die Thüren auf! Da stehen die Thüren offen zu Salviati's Meistergemälden . . . Und ein Annibale Caracci, ein Maler sehr zweifelhaften Rufes, verlangt, daß seine Arbeiten wie Juwelen unter Schloß und Riegel gehalten werden? Geht, Caracci, geht, denn meine Geduld ist erschöpft . . . Laßt Euch bezahlen, immerhin, — dann kann

ich Eure Bilder, welche durchaus nichts Reizendes für mich besitzen, wieder von der Mauer entfernen lassen. Nochmals, ich befehle es, daß Ihr Eure Geräthschaften sofort zusammennehmt und Euch entfernt, um nie wiederzukehren . . . Große, heilige Giustina, wie fühle ich mich unwohl! Bringt mich in mein Zimmer und laßt den Doctor Arlia rufen . . . O, da ist mein guter Godefroy! Schaffet den Maler aus dem Hause, der schlimmer ist als ein Bravo . . ."

Damit ließ sich der Herzog emporheben und fortschleifen, immerfort ächzend und nach dem Doctor Arlia rufend.

Ein feiner schlanker Mann in dunkler Tracht war in den Saal gekommen. Auch ohne den Schnitt seiner Kleider würde er schwerlich als Franzose verkannt worden sein. Er war wie zu einem Festtage costümirt, mit Chapeaubas und in Escarpins, den Degen an der Seite. Der Mann war über die erste Jugend hinaus; aber sein Gesicht war noch immer höchst einnehmend, sein Blick geistvoll und listig und seine Bewegungen erschienen zugleich graziös und entschieden.

Dies war eine in Rom nicht neue, sondern in sehr weiten Kreisen bekannte und gefürchtete Persönlichkeit, Monsieur Godefroy, der Günstling des Herzogs Ranuzio, einst Tanzmeister, dann ziemlich unwissender Lehrer seiner französischen Muttersprache, dann Vorleser des Herzogs und Vertrauter in seinen Liebesangelegenheiten, die der alte Herr — um sich über sein hohes Alter in einer angenehmen Täuschung zu erhalten — noch immer nicht aus den Augen lassen mochte. Gegenwärtig war Monsieur Godefroy zum Range eines Marchese erhoben, um ihn als Minister der Herzogthümer in erforderlichem Glanze erscheinen zu lassen.

Godefroy tanzte einige Chassées quer vor dem Herzoge vorbei und gab mehrere, ohne Zweifel sehr wichtige Anordnungen, bezüglich des Transports des herzoglichen Walfisches die Treppen hinan. Dann wandte sich Godefroy zum Marmorsaale zurück, wo Annibale Carracci noch immer in einer Art von Betäubung stand und die Galerietühr betrachtete.

„Monsieur", sagte der Minister sehr höflich, „Sie haben den Befehl Seiner Hoheit vernommen — ich glaube damit meines mir sehr peinlichen und überraschenden Auftrages mich bereits entledigt zu haben."

„Aber, das ist ja ganz unmöglich . . .", sagte Carracci für sich, ohne auf Godefroy's Ansprache zu achten.

„Was ist unmöglich, bitte, Monsieur?"

„Die Gemälde wieder abhauen und mich wie einen Lastträger ablohnen?" fuhr Carracci fort.

„Aber wer in aller Welt verlangt denn das?"

„Der Herzog, wer sonst?"

„O, das ist ein flüchtiger Einfall, mein Herr — wage ich vorauszusetzen . . ."

„Ein Einfall, an welchem ein ehrlicher Mann, gleich mir, sehr wohl sterben könnte, Herr Marchese! Was soll ich machen? Im Augenblick meine Arbeiten ruiniren, per Bacco!"

Er legte die Hand an den Griff seines langen Degens und blickte den Minister mit flammenden Augen an.

„Oh, beruhigen Sie sich! Pausiren Sie einige Tage mit der Arbeit. Dieser Mai ist außerdem so entsetzlich heiß! Das rangirt sich schon wieder . . ."

„Was werden die mir feindlichen Maler Roms sagen?"

„Was sollten sie sagen, wenn Ihr wegen Unwohlseins einige Tage die Arbeiten einstellt?" sagte Godefroy.

„Gott sei gedankt!" antwortete Carracci mit einem schweren Seufzer. „Ich erhole mich wieder; ich sehe wieder klar! Herr Marchese, Ihr habt mir soeben einen großen Dienst geleistet — ein Brigante, wer ihn vergessen wollte! Ich glaube fest, daß Ihr Euren Einfluß anwenden werdet, damit Eure Voraussetzungen sich erfüllen . . ."

Godefroy nahm eine vornehme, diplomatische Miene an und sagte ernst:

„Monsieur, wenn es darauf ankommt, den Befehl unseres gnädigsten Herrn, daß Sie diesen Palast verlassen, oder besser meiden sollen, rückgängig zu machen, so dürfen Sie auf sichern Erfolg rechnen . . . Aber es wird, sage ich Ihnen im Vertrauen, sehr nothwendig werden, in Zukunft Zerwürfnisse ernsterer Natur zu vermeiden, welche beizulegen ganz außer meiner Kraft liegen würde . . ."

„Herr Minister, ich gestehe, daß ich Euch nicht verstanden habe . . ."

„Eh bien, dann muß ich leider deutlicher reden, Signor Carracci! Es ist mir außer Zweifel, daß Eure allerdings höchst brillanten Gemälde schließlich Seiner Hoheit nicht gefallen . . . Was dann?"

„Warum ist Euch das so unzweifelhaft, mein Herr?" fragte Annibale Carracci fast keuchend vor innerm Zornesmuthe.

„Mein theurer Meister", sagte Godefroy vertraulich scheinend, „es ist Ihnen bekannt, daß Seine Hoheit ein entschiedener Bewunderer nicht nur, sondern auch ein feiner Kenner von Frauenschönheit ist . . ."

„Nun?"

„Ja, nun kommt für mich die Schwierigkeit, mein Herr! Seine Hoheit hat Ihre Ariadne und die anderen Damen in der Galerie sehr genau gemustert und er hat keine, aber auch keine der weiblichen Figuren schön und anziehend gefunden. Sein Urtheil lautete: Gemalte Statuen in Bewegung, denen der Pulsschlag mangelt!"

Carracci antwortete nichts.

„Da ist nirgend das Leben atrappirt", fuhr Godefroy fort, „und durch die leuchtendste Färbung zieht es sich wie ein frostiger Hauch . . ."

„Sagt Ihr das, Marchese, oder der Herzog?"

„Das sagen wir Beide, wenn Sie erlauben! Ihr solltet Euch nach schönen, attractiven Modellen — aber keine von Marmor — umsehen und ich dächte, die Wirkung könnte bei Ihrem eminenten Kunstvermögen nicht ausbleiben . . ."

Carracci schwieg.

„Aber es ist ein böses Ding, einem Künstler rathen wollen, Monsieur! Aber an einem Vertrauensworte wird bekanntlich nicht herumgekrittelt! Ihr wißt, daß es mir daran gelegen hat, Euch vor späteren schweren Unannehmlichkeiten zu bewahren . . . Und nun Addio! Mich ruft der Dienst! Ich hoffe Euch bald wieder holen lassen zu dürfen!"

Carracci murmelte etwas von Dank; aber in seinen Augen blitzte tiefer Groll eines beleidigten stolzen Künstlergemüths.

Er ging nach der Via di Paolo in Trastevere, wo er in ein altes, verfallenes Haus eintrat,

dem ein mit großen Fenstern versehener, schuppenähnlicher Neubau angefügt war. Nach den Blendungen an den Fenstern zu urtheilen befand sich hier ein Maleratelier.

Annibale Carracci kam in den saalähnlichen Raum, wo etwa ein Dutzend Jünglinge und junge Männer an den Staffeleien saß und arbeitete, indeß ein langer, hagerer Mann von gegen vierzig Jahren, in ein talarähnliches Gewand gehüllt, mit auf den Rücken gelegten Händen durch den freien Gang des Saales schritt, um von Zeit zu Zeit einen oder den andern der Schüler einige Bemerkungen mit leiser Stimme zuzuflüstern.

Dies war Ludovico Carracci, der Oheim Annibales, aber nur um etwa fünf Jahre älter als dieser; der Denker und Forscher, welcher es gewagt hatte, einer entarteten Kunstausübung dadurch Halt gebieten zu wollen, daß er sich den Formen der Antike und der alten großen Meister Italiens bemächtigte.

Annibale ergriff den Lehrmeister fast unsanft beim Arme und zog ihn in ein kleines, an den Saal anstoßendes Zimmer.

„Maria und Joseph, was ist Dir?" fragte Lodovico, jetzt erst Annibale, seinen Meisterschüler genauer in's Auge fassend. „Sage mir rasch; denn ich muß sogleich meinen Vortrag über die Gruppenbildungen des Raphael beginnen . . ."

„Wenn die Tröpfe da draußen kein Wort davon hören werden, so wird's desto besser für sie sein. Ich wollte, ich hätte nie etwas von Deiner Schulmeisterweisheit gehört — vielleicht wäre ich dann ein Maler geworden, der volles, strotzendes Leben malen könnte, das durch seine Erscheinung jeden Widerspruch niederzwingt. Zum Diavolo mit Deinen Theorien und Systemen, die kein Mensch in der Welt durch die Färbung lebendig machen kann . . . Geh' zum Godefroy, Lodovico — das ist der Mann, welcher Dir mit fünf Worten die Sonne scheinen läßt, der in der That und Wahrheit das weiß, was Du nun schon so lange vergeblich herauszucalculiren versucht hast . . ."

„Godefroy?" fragte Lodovico. „Der Tanzmeister — der Minister Ranuzio's?"

„Ja, das ist ein Tanzmeister. Er hat mir einen Tanz aufgespielt, daß ich wie ein Bettelknabe aus dem Palast geflogen bin . . ."

„Aber dies ist wahrhaft erschreckend, guter Annibale!" sagte Lodovico, den Neffen starr ansehend.

„Ja, das meine ich mit Dir! Nachdem die Cartons zum Bacchus und der Ariadne unter schwerer Mühe gezeichnet und durch eine noch größere Sisyphusarbeit kritisirt, reconstruirt und schließlich streng systematisch für probehaltig von Dir befunden worden sind, stellt sich's heraus, daß die sämmtlichen weiblichen Figuren alberne Holzpuppen sind, denen unter anderen wünschenswerthen Dingen das Leben abgeht."

„Aber wer hat Dir das eingeredet?"

„Bewiesen, mußt Du sagen! Wer anders, als Godefroy!"

„O, theurer Annibale, wie kann Dich das beunruhigen, was ein Beurtheiler vorbringt, der von Malerei so wenig versteht, wie dieser Franzose — das heißt gar nichts!"

„Oheim, und wenn es ein Neger wäre, soeben aus dem wilden Afrika angekommen, und er machte mir Bemerkungen, welche gleich denen Godefroy's mich mit der vollen Wucht ihrer innern Wahrheit träfen, so würde ich nichts gegen diese Kritik aufzubringen vermögen!"

„Ich fange an bekümmert zu werden, o Annibale!" sagte Lodovico ängstlichen Tones. „Deine Empfindlichkeit, Deine Leidenschaftlichkeit fahren wieder einmal mit vollen Segeln . . . Ich will

Dir mit wenigen Worten den unumstößlichen Beweis geben, daß dieser geckenhafte Franzose sich Deinen Gemälden gegenüber im vollsten Irrthume befindet . . ."

„Oheim, das Bild ist nicht viel werth, welches einer Dissertation bedarf, um zu wirken und verstanden zu werden! Komm nicht auf diesen Punkt! Du hast mich durch Deine Theorien und Regeln, durch Deine Künsteleien beim Componiren, durch Dein ewiges Verbessern von Nebensachen fast ganz um die Malerei gebracht, welche fertig und mit aller Kraft und Gluth der Empfindung ausgestattet in meinem Gehirn, meinem Blute und meinen Nerven lebt."

„O, Neffe, ich glaubte um Dich Besseres verdient zu haben, als solch' ein zerschmetterndes Urtheil", murmelte Lodovico.

„Ich spreche Wahrheit und nur Wahrheit und wollte Gott, daß ich löge! Alles, was Du von Malerei unter die Hand nimmst — magst Du mit Worten oder mit dem Stift oder Pinsel lehren — wird zum Gerippe! Glaubst Du, es sei mir möglich, diesen Gerippen durch Deinen Vortrag den ganzen Glanz des natürlichen Lebens einzuhauchen? Wie oft, wie heiß habe ich Dich gebeten, den entgegengesetzten Weg einzuschlagen: beim Leben, wie es uns entgegentritt, zu beginnen, die Erscheinungen desselben dem Gedanken des Bildes gemäß, das entstehen soll, zu veredeln und gleich den Venetianern dahin zu streben, daß uns die hinreißende Gluth und die zum Herzen sprechende Wahrheit der natürlichen Erscheinung nicht verloren gehe!"

„Da hören wir's ja", entgegnete Lodovico mit erhobenem Tone, „daß Dich der Franzose mit einem dummen oder listigen Stoße völlig aus der ewig richtigen Bahn gebracht hat!"

Annibale sah seinen Lehrer stumm an.

„Was Du soeben sagst, was Godefroy Dir als einen Giftbrocken hinwarf, den Du unvorsichtig genossest, das mag von Tafelbildern, die Gegenstände des gewöhnlichen Lebens darstellen, wahr sein, obgleich da noch manche Nebenbedingungen erwogen und gewürdigt sein wollen . . ."

„Freilich, freilich", antwortete Annibale, „ohne Deine Mittel und Mittelchen wird's wohl nicht gethan werden können . . ."

„Aber", fuhr Lodovico fort, indeß seine Wangen sich rötheten, „dies Fresco ist aus dem Gedanken geboren, dem herrschenden; der übersinnlichen Welt zunächst angehörend; dem Begriffe so nahe liegend, wie die Figuren der griechischen Götter. . . Die Erscheinung kann im Fresco nicht der Natur schlechthin entlehnt werden, sondern diejenige Natur gehört für das Fresco, welche durch die großen Meister der Sculptur und Malerei bereits durchläutert und zu geistiger Reinheit erhoben wurde. Der Gedankeninhalt ist im Fresco dominirend zu fassen — das sinnlich Reizende tritt gehorsam zurück!"

„Nun, Oheim, dann hätte ich eigentlich den alten Ranuzio Grau in Grau bedienen können und bin ein Thor gewesen, auf Lichtführung und Färbung die größte Sorgfalt zu verschwenden!"

„Du maltest nicht die hohe Mythe, Annibale, aus der uns die ewigen Geheimnisse des Weltalls entgegenwehen, sondern eine holde Vermenschlichung der Götter, die sich zu den Kindern der Erde herabgelassen haben. Hier ist Farbenschönheit allerdings am ersten Platze, wie ich Dir an den Werken Raphael's, die dieser Gattung angehören, nachgewiesen habe!"

„Ja, guter Lodovico, Du bist ein Präceptor durch und durch und fühlst Dich in glücklicher Sicherheit mit Deiner kleinen Weisheit, mit Deiner Kunst, darzulegen, wie sich die großen Meister die Sandalen festzuschnüren liebten! Aber ich? Als Tropf entlassen, weil ich nicht im Stande bin, ein reizendes Weib zu malen — ich bin in einer verzweifelt verschiedenen Lage!"

Er wandte sich, um fortzugehen.

„Mein Annibale", sagte Lodovico, bittend die Hand ausstreckend. „Höre doch nur einen einzigen Grund . . ."

„Ach, ich weiß sie alle auswendig und kann mir aus denen, die ich weiß, leicht noch ein Dutzend andere machen! Aber die Wahrheit ist: wir Beide sitzen nicht im Centrum der Malerei, wie wir Beide wähnten, sondern dicht in der Nähe der Peripherie derselben, wie mir däucht! Ich will Dir Deine Freude an der unbestreitbaren Theorie nicht schmälern; aber erlaube mir, da ich für meine Bilder in der Farnesina einstehen muß und nicht Du, daß ich meine Fresken ganz in der von Dir bezeichneten Weise behandelte! Das heißt, wenn mir Godefroy doch die Thüren der Farnesina wieder öffnet, was noch sehr die Frage ist . . ."

Höchst aufgeregt, die Haare sichtlich feucht vom Schweiß und mit der Miene eines Menschen, der sich mit Gewalt einen Ausweg bahnen will, obgleich er nicht weiß, welche Richtung einzuschlagen ist, ging der reizbare Annibale ab.

Einige Tage vergingen und der Minister Godefroy ließ nichts von sich hören. Annibale war in Verzweiflung und Lodovico empfand den Schlag, welcher den Meister getroffen, vielleicht noch härter als dieser selbst. Die Feinde der Carracci jubelten — diese stolzen Bologneser fingen plötzlich an vom Piedestale ihres Ruhmes herabzustürzen!

Annibale, der stets seine Einfälle mit leidenschaftlicher Starrsinnigkeit zu verfolgen pflegte, rannte, wie von einem quälenden Dämon besessen, diesseit und jenseit des Stromes umher, um Modelle zu suchen, wie er sie nach seiner Empfindung nothwendig hatte. Rom war von jeher reich an schönen Frauen; aber der Maler, einmal in die Region des Unsichern hineingeschleudert, fand kein Gesicht, keine Gestalt, die er im Bilde diesem kunstrichtenden Franzosen vorführen zu können glaubte.

Eines Abends, als er von seiner beutelosen Jagd nach Hause zurückkehrte, harrte seiner vor der Hausthür ein junger Mensch mit auffallend feinem Gesicht, aber in sehr bescheidenem Aufzuge, der ihm einen Brief übergab.

„Kommt der Brief von dem Marchese?"

„Welchen Marchese meint Ihr, Signore?" fragte der Jüngling ehrerbietig.

„Godefroy!"

„Nein, ich bin nicht so glücklich, diesen Edelmann zu kennen; aber ich wünsche, daß die Bitte meiner Schwester deshalb nicht ungünstig von Euch aufgenommen werden möge . . ."

„Ist der Brief von einer Dame?" fragte Annibale aufhorchend.

„Ach, Herr, der Titel Dame wäre doch für meine Schwester zu anmaßend, obwohl wir von ehrsamer Familie stammen."

„Wie heißt Ihr?"

„Vitale Passagierie."

„Das ist ein in Bologna bekannter Name", sagte Carracci.

„Wir sind allerdings Bolognesen!"

„Gewiß nicht; denn Ihr sprecht wie ein Parmesaner!" meinte Carracci.

„Wir sind lange fort von Bologna . . ."

„Kommt in's Haus, mein Freund!" murrte Carracci in eben nicht ermunterndem Tone.

Er las die Zeilen und ermaß sofort, daß die Schreiberin im Besitz einer ungewöhnlich hohen Bildung sein müsse. Es war eine Witwe, welche nach Rom gekommen war, um einen bedeutenden Erbschaftsproceß zu betreiben. Die Neigung Vitale's und der Ruhm ihrer Landsleute, der Carracci, hatten die Frau zu dem Schritte geführt, die Bitte zu wagen, daß Vitale als Schüler von Lodovico aufgenommen werden möge. Mit einem begeisterten Lobe der Bolognesischen Reformatoren der Kunst und einer rührenden Andeutung, daß die Schreiberin augenblicklich zu arm sei, um den Lehrern eine Vergütung anbieten zu können, schloß der Brief.

„Aber wovon gedenkst Du zu essen, mein Freund, während Du malen lernst?" fragte Carracci, keineswegs in sehr ermuthigendem Tone.

„Ich hoffe auf die Hülfe eines alten Oheims und gedenke durch meinen Fleiß das Nothwendigste zu verdienen . . ."

„Mit Malen?" fragte Carracci. „Da kannst Du in drei Jahren einmal den Versuch des ersten großen Bildes machen! Oder hast Du schon einen Meister gehabt?"

„Ja, einen Franzosen, Dillot, welcher in Parma sehr geschätzt wird — wenigstens als Bildnißmaler."

„Diese Franzosen sind doch wie die Pilze allenthalben zu finden", murmelte Carracci. „Du wirst morgen zu mir hierher kommen, und ich werde sehen, wie weit Du gelangt bist . . ."

„Verzeihung, Meister", sagte der Jüngling schüchtern, „ich habe hier eine Arbeit, die wohl die beste sein wird, welche ich zu Stande gebracht habe."

Er zog ein in der Dunkelheit blinkendes Medaillon hervor. Annibale Carracci zündete eine Wachskerze an und verwunderte sich über die mit Edelsteinen besetzte Goldkapsel des Medaillons.

„Die Kapsel ist tausend Scudi werth!" meinte er mit einem Seitenblicke auf Vitale.

„Sie stammt noch aus Zeiten, die glücklicher für meine Schwester und mich waren, als die Gegenwart."

Als Carracci die Kapsel öffnete, konnte er einen Ausruf der Ueberraschung nicht unterdrücken. Er sah ein mit außerordentlicher Grazie behandeltes Brustbild einer jungen Frau mit dunkelbraunen, krausen Locken, mit brennend-schmachtendem Blick und stolzen Zügen. Um die schwellenden Brüste war ein faltiges Stück Atlas geschlagen: im Haar schimmerten einige Perlen, als Wiederholung des Glanzes der Gewandung, welcher zu demjenigen der Augen im schärfsten Contrast stand.

„Dies ist Deine Schwester?"

Und Carracci versank in das Anschauen des Bildes.

„Wahrlich", sagte er nach einer langen Pause, bitter auflachend, „Meister Vitale kann unendlich mehr als ich, oder gar mein Oheim . . . Es würde Dir, wette ich, gelingen, Herrn Godefroy und seinen alten Herrn zu bezaubern . . . Du bist ein seltener Vogel, Signor Passagieri — für Dich muß mein Oheim erst die passende Theorie erfinden . . . Uebrigens sage Deiner Frau Schwester: ich sei sehr erfreut über das Zutrauen einer Bologneserin und ich würde sehen, wie ich Dir nützlich werden könne. Vielleicht kann ich Euch auch in Eurer Protestsache dienlich sein . . ."

Hocherfreut ging der junge Mann fort, dem Meister auf dessen besonderen Wunsch das Bildniß zurücklassend. Höchst reizbar, wie Annibale war, hatte er nur weniger Minuten bedurft, um sich in das Portrait allen Ernstes zu verlieben.

Vitale war kaum in Lodovico's Atelier eingetreten, als sich Annibale auf dem Wege befand,

die schöne Olivia Passagieri aufzusuchen, die er in einer abgelegenen Straße von Trastevere und in einem Häuschen fand, das, wie es schien, von ihr allein bewohnt wurde.

Vitale's Kunst hatte die Schönheit und den glänzenden Geist Olivia's kaum anzudeuten vermocht. Der Eindruck, welchen Annibale von ihrer Erscheinung empfing, war ein gewaltiger. Die Frau, das war Carracci's erster und fast ausschließlicher Gedanke, war so anmuthsvoll, so geistreich und arglos vertrauend, daß sie sich nur zeigen durfte, um die Männerwelt Roms zu bezaubern. Annibale durfte daher keine Zeit verlieren, um ihr den Zustand seines Innern anzudeuten und Olivia war unbefangen genug, ihre Freude auszusprechen, daß sie in der für den Bedrängten so ungastlichen ewigen Stadt durch des Himmels Fügung einen Freund gefunden habe, dem sie ihr ganzes Herz offenbaren könne.

Von dieser Stunde an dachte Annibale nicht mehr an die Galerie der Farnesina, sondern nur noch an Olivia Passagieri, deren Bekanntschaft ihn in ein wahres Meer der heftigsten und keineswegs angenehmsten Empfindungen gestürzt hatte. Es erwies sich sehr bald, daß sich der Maler sehr geirrt hatte, als er aus dem holden Entgegenkommen der schönen Frau den Schluß zog, daß Olivia seine ebenso rasch als mächtig emporgewachsene Liebe erwidere. Sie bewunderte in Annibale den Künstler, schenkte ihm ein, wie es den Anschein hatte, unbegrenztes Vertrauen und versuchte es nur selten, seine immer wiederkehrenden Liebesbetheuerungen zurückzudrängen. Aber es war gewiß, daß seine beredten Schilderungen der Liebesqualen, welche er erduldete, die Liebe in Olivia's Herzen nicht aus dem Schlummer zu erwecken vermochten. Sie versuchte es öfter, in einer so geistreichen und theilnehmenden Weise ihm Das, was sie eine Künstlergrille nannte, auszureden, daß Annibale nahe daran war, seine klare Besinnung einzubüßen.

Endlich entschloß sich Annibale, müde des Ringens um ein Herz, das er nicht zu erreichen vermochte, sich von der schönen Zauberin loszureißen.

„Signora", sagte er eines Abends, „ich komme mir vor, wie ein Mann, dem eine Göttin erschienen ist. Es ist nicht anders denkbar, als daß er die Göttin mit Inbrunst betrachtet, daß die Olympierin die Beherrscherin aller seiner Gedanken und Empfindungen wird; aber sie, was empfindet sie? Die Göttin besitzt in überschwenglichem Maße Alles, was im Stande ist, den Sterblichen zu entzücken; was aber kann er ihr bieten? Seine Schätze reichen nicht über diejenigen des lallenden Kindes hinaus, welches einem Erwachsenen sein Spielzeug anbietet . . . Es ist nicht anders möglich, Olivia, will ich lebendig bleiben, will ich nicht irrsinnig werden, so darf ich Euch nicht wiedersehen."

Olivia ward wohl einige Minuten nachdenklich, dann aber sagte sie mit offenem, ehrlichem Blick:

„Signor Carracci hat in seiner edlen Weise das Richtige getroffen — wir dürfen uns nicht mehr sehen. Aber ich würde sehr unglücklich sein, wolltet Ihr Euch von mir trennen, ohne mir ein Andenken an so manche schöne Stunde zu hinterlassen, die den Künsten und der reinen Freundschaft gewidmet waren. Ihr müßt mich und meine Elisabetta malen und das Bild werde ich behalten!"

Olivia hatte ein Töchterchen, schön und klug wie ein Elfenkindlein.

„Ach, dann wird meine Liebe erst beginnen, Olivia", sagte Annibale.

„Glaubt das nicht! Welcher Meister hat wohl zum öftern die Geliebte in seinen Gemälden verherrlicht? Beim Lionardo, beim Raphael erscheinen wohl Andeutungen der Monalisa und der Fornarina; aber das wahre lebendige Bild trugen sie im Herzen! Ich glaube, meine Geliebte

— wenn ich ein Maler wäre — würde für mich fortwährend an reizender Kraft verlieren, wollte ich sie öfter malen! Und ein Dichter muß, wenn er viele Gedichte an seine Dame macht, nothwendig die Liebe aus- und fortschwingen! Oder singt er lange, so wird die Geliebte zu einem Gedankendinge, das mit der lebendigen Frau zuletzt gar keine Aehnlichkeit mehr aufzuweisen hat. Malt mich immerhin, Carracci — das wird Euch wohlthun und mir eine lang dauernde Freude bereiten."

„Ihr könnt, was Ihr wollt, Madonna", antwortete Annibale. „Wolltet Ihr mir auf der Stelle das Gegentheil von Dem beweisen, was Ihr jetzt sagt, ich zweifle nicht, daß ich Euch auf's Wort aus innerstem Herzen glauben würde! Gut, ich male Euch — verliebter, als ich's bin, kann ich ja doch nicht werden Das ist auch ein Trost."

Als Annibale sein Malgeräth im Häuschen Olivia's aufgestellt hatte und sich zur Arbeit vorbereitete, erstaunte er nicht wenig, als Olivia mit Elisabetta eintrat und sammt dem Kinde in der Ordenstracht der Franciscanerinnen erschien.

„Was soll das?" rief Annibale. „Ist das eine Hinweisung darauf, welchen Schritt Ihr zu unternehmen gedenkt, wenn Ihr von mir geschieden sein werdet, Olivia?"

„Wer weiß, Signor Annibale!" sagte die schöne Frau, die Kapuze über ihr Haar herabziehend und sich niederlassend, um den Rosenkranz dem Mädchen vorzubeten, der zwischen ihren Knieen lehnte.

„Das ist ein zu trüber, grauenhafter Anblick!" rief Annibale aus.

„Desto mehr wird er für mich geeignet sein! Malt mich, so wie ich hier bin und ich werde Euch danken! Vielleicht kommt die Zeit, wo ich Euch sagen darf, warum ich so und nicht anders gemalt zu sein wünsche."

Annibale gehorchte und wenige seiner Bilder dürften diese Gruppe übertroffen haben — das blondgelockte Kind, das mit glücklichem Lächeln nach dem Rosenkranze wie nach einem Spielzeuge greift und die Ordensschwester, die trübe ermißt, daß ihr die weite Erde nichts als nur den trocknen Beterkranz darzubieten hat. Das Bild ward im Kniestück in wenigen Tagen vollendet und Annibale sagt Olivia Lebewohl.

Jetzt erst, nachdem er sich wieder bei Lodovico blaß und verdüstert einfand, erfuhr er, daß Godefroy mehrfach sich hatte nach ihm erkundigen lassen. Annibale faßte Muth und ging zur Farnesina

Godefroy musterte ihn blinzelnd und schien erfreut, den Maler wiederzusehen.

„Nun, Meister, seit Ihr bereit, Eure Galerie wieder in Angriff zu nehmen?" fragte er. „Ich habe nach Euch fragen lassen, aber ohne Zweifel waret Ihr auf der Jagd nach reizenden Modellen und so habe ich für gut gehalten, Euch nicht förmlich einzuladen. Seid willkommen!"

Carracci strich den Bart und murmelte etwas vor sich hin.

„Oder habt Ihr nichts gefunden, als was schon von Dutzenden von Malern mit gehörig variirten Grimassen auf die Leinwand und die Mauern gepinselt wurde?" fragte Godefroy.

„Signor", sagte der Maler, „seit ich nicht hier war, habe ich eingesehen, daß Ihr mit Eurem Urtheil über den Beginn meines Gemäldedeckels völlig im Rechte wart!"

„Wie? Ich mache Euch das Compliment, Monsieur, daß Ihr nicht allein der größte, sondern auch der aufrichtigste aller Maler Roms seid!" rief Godefroy sichtlich erfreut. „Ihr habt inzwischen

zu Eurer Malkunst noch eine andere Kunst gelernt, glaube ich zu bemerken, das Lieben, aller Künste Urquell."

„Wie kommt Ihr zu der Vermuthung?" fragte Annibale, unangenehm berührt.

„Hattet Ihr nicht ein angebetetes weibliches Wesen in Gedanken, Herr, dessen Reize Ihr mit Eurer Darstellungskraft verglichet, so würdet Ihr die Letztere wohl etwas höher taxirt haben! Eh — habe ich Recht?"

„Immerhin; aber meinen weiblichen Figuren wird von jetzt an die Wärme der Empfindung und der Zauber des Lebens nicht abgesprochen werden können!"

Godefroy versprach, dem Künstler eine Audienz bei dem Herzoge zu erwirken und einige Tage später stand Annibale im Gemache des alten Ranuzio, der sehr unwohl zu sein schien. Ein Arzt war gegenwärtig und ordnete die Arzneiflaschen, mit denen der Tisch des Herzogs bedeckt war. Hier schienen die Einleitungen zum Abscheiden des fettsüchtigen alten Herrn getroffen zu werden, wie er selbst denn bereits das Reisegewand für das Todtengewölbe, nämlich eine Franciskanerkapuze, trug.

Im höchsten Grade überrascht aber war Carracci, auf einem staffelei-ähnlichen Gestelle sein Bild der Olivia und ihrer Tochter zu erblicken, welchem Ranuzio eine stete Aufmerksamkeit schenkte.

Ranuzio, mit furchtbaren Hustenanfällen kämpfend, zeigte mit der Spitze seines Krückenstockes auf Annibales Monogramm unter dem Bilde und sah ihn fragend an.

„Ja, Altezza, das Bild malte ich und ich begreife nicht . . ."

„Ja, ja! Wenn Ihr mir sagen wolltet, durch welche Veranlassung Ihr mit der Dame bekannt geworden seid . . .", stammelte Ranuzio.

„Ihr Bruder ist der Schüler meines Oheims!"

„Ihr Bruder? Aber es giebt keinen solchen Bruder!"

„Halten zu Gnaden, Hoheit, sein Name ist Vitale!" antwortete Carracci immer mehr erstaunend.

„Und wie heißt die Dame selbst? Könnt Ihr das sagen?"

„Ich habe keine Ursache, es zu verschweigen. Sie heißt Olivia Passagieri, eine Bologneserin von Geburt und Witwe eines Rechtsgelehrten an der Universität . . ."

„Hat sie das selbst gesagt?"

„Ja, Altezza!"

„Nun, dann mag's richtig sein. Es ist mir sehr angenehm . . . aber schweigen wir davon . . . Wenn Ihr Euch entschließt, nach den Rathschlägen, welche Euch Godefroy gegeben hat, Euch zu richten, so kommt mit Euren Gehülfen und malt weiter in der Galerie . . . Aber wartet noch ein paar Tage, bis ich völlig wieder hergestellt sein werde, damit ich nicht nöthig habe, den Lärm und das Singen Eurer Gehülfen anzuhören."

„Wartet, bis ich todt sein werde . . .", sagte Carracci für sich und ging ab.

An demselben Abende kam ein pomphaft gekleideter, noch junger Mann in Annibale's Behausung. Er hatte große Aehnlichkeit mit Ranuzio II. und war trotz seiner Jugend von einem ungeheuren Umfange. Es war Francesco Farnese, der Thronerbe, seit sein älterer Bruder Odoardo an der Fettsucht gestorben war.

„Maestro Annibale, Ihr erstaunt, daß ich Euch besuche?"

„Hoheit, Eure Gnade wird dadurch nicht kleiner, weil sie so unerwartet gespendet wurde. . ."

„Nun, das Compliment war gut; aber ich halte nicht viel von Redensarten! Wir sind eben nicht besonders gute Freunde."

„Altezza . . ."

„Ihr seid ein etwas neidischer Kauz und ärgert Euch, daß ich die Procaccini bewundere und die Maddalena des Schidone kaufte, welche Lodovico Carracci für ein Ungeheuer erklärt hatte . . . Mit mir spricht sich's offen, Meister Hannibal! Und so wollte ich Euch sagen, daß es in unserm beiderseitigen Interesse liegt, wenn wir uns ein wenig verständigen."

„Hoheit, diese Unterhaltung ist so seltsam und die Ehrfurcht, welche ich gegen Euch hege, ist so groß, daß ich nicht weiß, was ich sagen soll!"

„Nun, Signor Carracci, dann hört mich an. Für Euch würde es schmerzlich sein, wenn Ihr die Galerie unseres Palastes nicht maltet und für mich, wenn Eure Kunst sich dort nicht verewigen würde. Was Euch betrifft, so glaube ich, die Wahrheit getroffen zu haben."

„Völlig, Altezza, ich verhehle das nicht!"

„Weiter also!" fuhr Francesco fort. „Mein Vater ist am Ende seiner Lebensbahn."

„O, Gott möge ihn noch lange erhalten, Prinz!"

„Daran ist gar nicht zu denken", antwortete Francesco gleichgiltig. „Der Arzt sagt, daß mein Vater in drei Tagen spätestens todt sein wird . . . Corpo di bacco und dann werde Ich's sein, für welchen Ihr die Galerie malt. Ich bin also wohl berechtigt, einen und den andern Lieblingswunsch auszusprechen."

„Mein Prinz, Alles, was mein künstlerisches Gewissen erlaubt, werde ich Euch gehorsam zugestehen!" sagte Annibale.

„Nun, da geht unsere Unterhandlung viel besser, als ich glaubte! Vor allen Dingen will ich schöne Frauen bewundern, wenn ich mich später in der Galerie umsehen werde . . ."

„Ach, und meine Frauengestalten gefallen Euch nicht, Prinz!"

„Ich habe keine gesehen, Meister, das heißt von denen, die Ihr in der Galerie darstelltet", sagte der Prinz. „Aber Godefroy meinte, die Frauen wären statuenhaft und unlebendig, und von Schönheit sei keine Rede, wohl aber vom Gegentheil."

„Wenn der Schuster gegen den Apelles Recht hatte, weshalb sollte Godefroy nicht Recht gegen Annibale Carracci haben können?" murmelte dieser.

„Ihr seid doch ein viel zugänglicherer Mann, als Ihr geschildert werdet. Wir würden uns vortrefflich verständigen, wenn Ihr mir die Skizzen der Frauenbilder zeigen wolltet, die Ihr in der Galerie anzubringen gedenkt . . . O, fahrt nicht auf, es ist hier auf keine präceptoriale Kritik abgesehen; aber es könnte sein, daß die Damen eine Art von Schönheit besäßen, die mir widerwärtig erscheint. In diesem Falle wäre ich gern bereit, die Kosten für gute Modelle zu zahlen, welche ich selbst auswählen würde. Gewiß, Meister Annibale, mein Vorschlag ist so gar aufregend nicht."

„Gnädiger Herr", erwiederte der Maler, sich stolz aufrichtend, „Bilder, in denen Modellcopien auftreten, kann ich nicht malen, ohne meinen Ruf als Künstler, der mir höher steht als alle Paläste Roms, auf ewig zu Grunde zu richten!"

„Ihr glaubt also wirklich, die schöne Natur übertreffen zu können?" fragte der Prinz fast höhnend.

„Altezza, Ihr und ich, wie sollten wir uns über Das streiten, was längst entschieden worden ist?“ antwortete Carracci sehr ruhig. „Fürsten pflegen über die Kunst anderer Meinung zu sein, als Künstler, oder die Fürsten müßten denn etwa Cosimo oder Lorenzo dei Medici, oder Julius II., oder Leo X. heißen.“

„Nun, per Bacco, Meister, Ihr wollt mir da einen Stoß versetzen, der das Herz trifft und ich leugne nicht, daß Ihr Eure Klinge trefflich geführt habt. Aber Ihr kennt Eure Leute nicht, Carracci; wißt nicht, daß ich gegen dergleichen Stiche unempfindlich bin. Ich bin schon damit zufrieden, daß ich Francesco Farnese bin und daß ich Herzog von Parma und Piacenza sein werde!“

Er seufzte unwillkürlich.

„Und glaubt mir, daß ich Euch ein besserer Gönner sein werde, als Herzog Ranuzio es je gewesen ist! In den Städten der Herzogthümer wird manche Mauer Eures Pinsels harren, wenn Ihr nach der Vollendung der Farnesina Euch entschließen könntet, Rom auf einige Zeit zu verlassen.“

Carracci besaß ein ungemein gesteigertes Selbstgefühl. Diese Ansicht Francesco's von seiner Bedeutung als Künstler, diese Fernsicht auf eine große monumentale Entfaltung seines Talents wirkte so mächtig auf Annibale, daß er seinen Groll gegen den Prinzen völlig vergaß.

Aber der Maler konnte es doch nicht über sich gewinnen, den Prinzen durch den Augenschein zu belehren, welche unausführbare Aufgabe er übernehmen würde, wenn er für einen Annibale Carracci genügende Modelle aufsuchen wolle. Der Meister zog eine Staffelei, auf welcher sich ein Bild befand, mitten in's Zimmer und hob den Leuchter empor.

Francesco prallte zurück. Die enthüllte Gestalt eines Weibes von wunderbarer Schönheit strahlte dem Prinzen entgegen.

„Wie? Wer ist das?“ rief Francesco mit einer gebietenden Handbewegung.

„Es ist ein aus meiner innersten Empfindung heraus wiedergeborenes und belebtes Modell!“ sagte Annibale.

„Ich meine, Ihr wißt den Namen der Dame? Ich frage, ob sie Eure Geliebte ist . . . Ohne Zweifel, sonst wäre Euch der Anblick dieser verschwenderischen Fülle von Reizen nimmermehr gestattet worden!“

„Altezza irrt!“ antwortete Annibale, einigermaßen betroffen über die Heftigkeit des Prinzen. Hatte er Olivia gesehen? Gehörte sie zu den Damen, denen er seine Huldigungen gewidmet hatte?

„Was hier steht“, sagte Carracci, „das hat sein Original in dem begeisterten Traum des Malers.“

„Meister, ich hätte geglaubt, daß Ihr stolz genug wäret, um die Wahrheit nicht verbergen zu wollen. Dieser Kopf, dieses Gesicht lassen sich nicht erfinden — sie sind Portrait.“

„Möglich, daß mir da eine Erinnerung vorschwebte.“

„Gut, Meister, Ihr wollt Euer Geheimniß nicht verrathen. Ich bin nicht so unzart, Euch drängen zu wollen . . . Aber Eines müßt Ihr mir gestatten — das Bild muß mein Eigenthum werden!“

„Nein, Altezza, ich habe die Absicht, dasselbe als mein Studienstück zu bewahren.“

„Malt es noch einmal und Ihr werdet Dessen, worauf Ihr besondern Werth legt, um desto

mächtiger werden. Es ist eine Frage, die uns trennen oder verbinden wird — viel genauer, als Ihr's zu ahnen vermögt — ob ich dies Bild haben werde oder nicht!"

Carracci sah sein Werk schmerzlich an.

„Ich will's copiren, aber ich behalte mir vor, die Copie oder dies Original zu behalten!"

„Nach Eurem Wunsche! Aber habt Ihr Niemand hier, der mir das Bild fortträgt?"

„Was?" rief Annibale erstaunt. „Es ist ja nicht fertig! Hier zur Rechten fehlt noch der Adonis, welcher von der Göttin Abschied nimmt . . ."

„Ach, um die weibliche Figur ist's mir zu thun; nicht um den Jäger . . . Ich nehme das Bild mit. In einigen Tagen gedenke ich dasselbe Euch wieder zustellen zu lassen . . ."

Es ward ein Facchino aufgetrieben und Francesco di Farnese entfernte sich mit der als Venus dargestellten Olivia Passagieri.

Am andern Tage erschien Godefroy mit einer gepreßten und feierlichen Miene.

„Mein theurer Monsieur Carracci", sagte er. „In unserem Palaste gehen merkwürdige Dinge vor. Der alte Herzog ist im Sterben. Wahrscheinlich wird hier Jemand erscheinen, welcher Euch auffordert, vor dem Herzoge Ranuzio zu erscheinen. Jedenfalls werde ich es sein, welcher Euch einen Brief mit der dringenden Einladung sendet, zu kommen. Jetzt bin ich selbst hier, um Euch zu sagen, daß Ihr wohlthut, wenn Ihr fortbleiben werdet! Kommt nicht, Meister Carracci; ich lege Euch das in Eurem eignen Interesse dringend an's Herz!"

Carracci betrachtete den Minister mit dem Ausdrucke völliger Verwirrung.

„Monsignore, ich habe genau zugehört, was Ihr sagtet; aber ich habe nichts, gar nichts verstanden. Ihr wollt mir, so glaube ich, begreiflich machen, daß ich auf eine Einladung keine Rücksicht nehmen möge, die Ihr mir zufertigen wollt? Warum wollt Ihr nicht die Einladung unterlassen und weshalb unterließet Ihr nicht, mich durch Eure jetzige Mittheilung zu beunruhigen, da der Effect eben nichts sein soll? Per Bacco, wenn ein guter Diplomat, gleich Euch, solche Dinge vornimmt, die sich geradezu aufheben, so habe ich die Kunst der Diplomatie bisher zu hoch geschätzt!"

„Ihr werdet bald den zureichenden Grund für Das einsehen, was ich unternehme!" antwortete Godefroy mit zerstreuter Miene und eilfertigem Wesen. „Der Beichtvater des Herzogs sitzt seit zwei Tagen und zwei Nächten an seiner Seite und gestern ist auch noch der Pater Ordensgeneral der Dominicaner hinzugekommen, der sich soeben von dem Magister Sancto Palatii hat ablösen lassen. Ihr könnt Euch vorstellen, daß Herzog Ranuzio's Reue über seine Sünden vollständig ist. Zu den Werken der Sühne und Buße, welche die Dominicaner dem Sterbenden ansinnen, gehört auch die Beseitigung aller Bilder und Statuen im Palaste, welche der Magister Pater Atanasio als verdammliche bezeichnen wird. Die enthüllte Frauenschönheit wird da übel fahren — Eure Gemälde, so weit sie gediehen, sind als sehr verwerflich bezeichnet und werden vielleicht von den Wänden herabgehauen werden. Pater Agostino ficht wacker für Euer Interesse, Monsieur; aber Pater Atanasio verlangt, daß Ihr Euch verpflichten sollt, den Aphroditen und Galateen anständige Gewänder zu verleihen und für Eure durch jene Darstellungen in der Galerie bereits begangenen Sünden umsonst eine Folge von Altarbildern aus dem Leben Gilbert's du Fresney, Thomas von Aquino und Raimund's de Pennaforte zu liefern . . ."

„Was!" rief Carracci. „Ich habe den Dominicanern die Thür gewiesen, als sie mir für ein Altarbild für den Dom San Dominico zu Bologna die Bekehrung der Albigenser durch den

heiligen Dominicus und Don Diego von Azebes eine Begräbnißstelle im Dom anboten — und jetzt kommen die frommen Väter plötzlich zum Fenster wieder herein?“

„Ihr seht, Meister“, sagte Godefroy, „daß ich als wohlmeinender Freund Eurer Kunst komme! Ich kann nicht verweigern, den Boten mit der Einladung an Euch abzusenden — der Ihr, waret Ihr nicht instruirt, Folge leisten würdet —; aber Ihr wißt jetzt, weshalb es gerathen für Euch ist, zu Hause zu bleiben, um nicht in die Alternative gesetzt zu werden, dem Dominicaner ein Versprechen zu geben, das Euch widerstrebt, nur um Eure Galeriebilder zu retten.“

„Aber wenn der Herzog sich nun bindet . . .“

„Francesco Farnese wird wissen, wie weit er seines Vaters letztwilligen Anordnungen gehorchen will! Ihr seid jetzt unterrichtet. Addio!“

Mit unruhigen Gedanken verbrachte Annibale den Rest des Tages. Er hatte immer die Ahnung, als wenn es mit den Botschaften aus der Farnesina noch nicht zu Ende sei.

Es war spät, nahe an Mitternacht, als der Maler aus dem Schlafe geweckt wurde. Staunend starrte er den Gast an, welcher bis in sein Schlafzimmer gekommen war. Es war ein blasser, hagerer Mann mit wehmüthiger Miene in dunklem Ordenstalar mit dem wohlbekannten Hute der Väter Jesu auf dem Kopfe. Der General der Jesuiten selbst war's.

„Monsignore, welchem Glücke oder Unglücke verdanke ich die Ehre Eures Besuchs zu so ungewöhnlicher Zeit?“ fragte Carracci.

Der Paulus gab ihm seinen Segen, mehr pantomimisch als durch Worte und sagte:

„Eilt, mein Sohn und folget mir; vielleicht ist es noch Zeit, eine große Ungerechtigkeit, ein großes Unheil abzuwenden.“

„Wohin wollt Ihr mich führen, hochwürdigster Herr?“

„Zum Palaste des Herzogs Ranuzio, welcher in Begriff ist, seine Sünden um eine große und grausame zu vermehren.“

„Ah, Monsignore, es ist da vielleicht von meinen Bildern die Rede?“ fragte Carracci, plötzlich klar schauend.

„Ja, mein Sohn, und Deine Gegenwart kann großes und folgenreiches Unheil abwenden . . .“

„Hochwürdigster Pater General, ich gebe Euch die Versicherung, daß ich mich in Das, was der Herzog Farnese noch im Leben zu thun haben mag, nicht mischen werde.“

„Wie?“

„Ich werde zu Hause bleiben und ich beklage es, daß Ihr, Monsignore, Euch einen überflüssigen Weg gemacht und mich ohne Noth aus dem Schlafe gestört habt!“

„Ich sehe, Ihr seid unterrichtet . . .“, sagte der Kirchenfürst.

„Wer sollte mich unterrichtet haben von Dingen, auf welche ich keinerlei Einfluß ausüben kann? Aber es ist ganz gewiß, daß ich Euch zur Farnesina nicht folgen werde . . .“

„Gut, Annibale Carracci!“ sagte der Jesuit. „Ich hielt Euch für einen geraden, ehrlichen Mann mit dem urbanen Gemüthe eines wahren und großen Künstlers — jetzt sehe ich, daß Ihr in ein elendes Complot verwickelt seid, daß Ihr mit voller Absichtlichkeit Eure Kunst dazu verkauft habt, die Rechte eines hülflosen Weibes und ihres Kindes dem geschworenen Feinde derselben preiszugeben! Ich habe bis jetzt nicht gewußt, daß es auch malende Bravi giebt!“

„Ha, haltet ein, per Bacco!“ rief Annibale. „Was Ihr da sagt, das geht stark über die

Berechtigung eines Moralpredigers hinaus! Wie wagt Ihr's, Monsignore, mich an meiner unbefleckten Ehre anzutasten?"

„Habt Ihr die Herzogin von Parma und Piacenza, die edle Witkwe Odoardo's di Farnese, als Venus gemalt? Das ist hier die Frage! Oder sagte Prinz Francesco die schändlichste Lüge, als er durch jene Angabe das Weib seines verstorbenen Bruders zu Grunde zu richten strebte?"

„Was sagt Ihr! Was! Die Herzogin von Parma?"

„Olivia Passagieri war der Name, unter welchem sie sich hier verbarg, indeß sie sich bestrebte, für den Todesfall des Herzogs Ranuzio ihrem Töchterlein die Thronfolge in den Herzogthümern, wenigstens aber in Piacenza, zu sichern."

„Olivia!" rief Annibale, wie versteinert mit emporgehobenen Händen dastehend.

„Ja, mein Sohn! Prinz Francesco hatte seinen Vater durch ein Gewebe von Intriguen gegen die unglückliche Fürstin einzunehmen gewußt, daß er ihr den Zutritt zu ihm strengstens untersagt hatte. Ranuzio hat seine Schwiegertochter nie gesehen, denn zur Zeit der Vermälung Odoardo's mit der Herzogin lag Ranuzio II. an der Gicht schwer darnieder. Die Maßregeln, welche Odoardo inzwischen ergriffen hatte, um nach dem damals nahe scheinenden Tode Ranuzio's ungestört durch den Prinzen Francesco die Regierung zu ergreifen, haben den alten Herrn mit seinem Erstgeborenen und nachmals mit dessen Gemalin entzweit, die der alte Herzog für die Anstifterin von Odoardo's Schritten hielt ... Es waren wohlwollende Freunde, welche der Herzogin riethen, sich schriftlich an Ranuzio zu wenden und ihre Bitten durch die Einsendung ihres Bildnisses von Eurer Hand zu unterstützen ... Das ist geschehen und der alte Herzog war bereits zu Gunsten seiner Enkelin Elisabetta, die er zu sehen verlangte, gestimmt, als Alles, was von der Leichtfertigkeit, ja der Sittenlosigkeit der Herzogin je gelogen worden war, durch das von Euch gemalte Venusbild bekräftigt wurde ..."

„Wo ist mein Wamms! Wo mein Mantel und mein Hut? Großer Himmel, der alte Herzog wird doch nicht sterben, bevor wir hinkommen?" rief Annibale fast außer sich. „Godefroy war hier und schärfte mir ein, ja nicht nach der Farnesina zu gehen, wenn ich auch eingeladen werden sollte."

„Ah, birbone!" murmelte der Jesuit, indeß sich auf seinen gelblich-grünlichen Wangen eine Röthe zeigte. Er war zuerst für die Herzogin gestimmt und durch ihn ward Vitale Anguilola, ihr Lieblingspage, bei Euch eingeführt; — dann aber hielt er sich beim Prinzen Francesco den Rückzug offen! Er hat ihr und Francesco gedient und kann ziemlich ruhig erwarten, wer siegen wird!"

„O, jetzt verstehe ich Alles, Alles!" murmelte Carracci. „Mein armes Herz, wie beklag' ich Dich, daß Du wähnen konntest, diese Göttin könne die Liebe eines armen Künstlers erwiedern!"

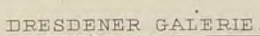
„Doch muß sie Euch geliebt haben, mein Sohn, sonst wäre sie nicht, um sich vor sich selbst zu sichern, aus ihrem Asyl entflohen ..."

Beide, der Prälat und der Maler, machten sich auf und durchmaßen den langen Raum bis zur Farnesina. Im Palast war noch Alles erleuchtet. Hier, wo sonst die tiefste Stille herrschte, schien die Dienerschaft auf den Treppen und Corridoren ein Wettrennen anzustellen ...

Eiligst schritt der Jesuit die Stufen hinan, von dem keuchenden Annibale gefolgt.

Das Zimmer Ranuzio's war weit geöffnet.

Weihrauchdampf quoll den Ankommenden entgegen. Im Zimmer befanden sich, stehend und



P.v. SLINGELANDT pinx^t. W. FRENCH sc.

DIE SPITZENKLÖPPLERIN. THE LACEMAKER.

MUSEUM IN BERLIN.



A.H. PAYNE

DIE HEILIGE MARIA. THE HOLY MARY.



B. STROZZI pinx.t A. DUNCAN sc.

DAVID UND BATHSEBA. DAVID AND BATH-SHEBA.

MUSEUM IN BERLIN.



SALVATOR ROSA pinx. T. HEAWOOD sc.

DER SCHIFFBRUCH. THE SHIPWRECK.



PH. WOUVERMANN pinx. W. FRENCH sc.

DAS REITERGEFECHT. SKIRMISH OF CAVALRY.



PH. WOUVERMAN pinx^t

W. FRENCH SC.

DER PFERDESTALL. THE STALL.

sitzend, um einen großen, runden Tisch, der sonst im Vorzimmer gestanden hatte, Justizpersonen, den Uditore del Papa und den Cardinal Camerlengo an der Spitze, Alle, wie bei feierlichen Dienstverrichtungen, die Hüte und Barrets auf den Köpfen habend. Bei den Wachskerzen, welche auf den Tischen standen, wurden Sigille für die unter den Händen der Urkunden geschmolzen. Mitglieder der Segnatura des Papstes, verschiedene Klostervorstände standen mit der Miene von Betenden und schauten dem geschäftigen Treiben der Juristen zu.

Herzog Ranuzio saß, mit einem Teppich bis zur Brust zugedeckt, in seinem Sessel mit der Krone verziert und sah ganz so wohl aus, wie sonst. Nur die Stirn und die Nase waren schneeweiß geworden. Die Augen schauten seltsam in's Leere. Sie waren gebrochen und zu den Füßen der Leiche knieten zwei Capuziner, jeder eine Kerze in der Hand haltend und murmelten Todespsalmen.

Zur Linken des Todten standen auf Staffeleien die beiden Bilder Annibale's, das Portrait der Herzogin und die Venus, welche ihre Züge trug. Die Hand auf den Querbalken der Staffelei des zweiten Bildes lehnend, stand Francesco, glühend und mit befriedigtem Lächeln das starre Gesicht seines Vaters anblickend.

Der Magister des päpstlichen Palastes, ein feister Dominicaner, begrüßte ihn soeben als neuen Herzog von Parma und Piacenza.

Der Pater Ordensgeneral der Väter Jesu musterte mit anscheinend vollkommener Ruhe die bunte Versammlung, trat zur Leiche und verrichtete sein Gebet; wandte sich dann an den wie betäubt dastehenden Carracci und flüsterte:

„Ecce, quis quem fraudasse dicatur! Vale!"

Ein Wink und Annibale rannte zur Thür hinaus, nur noch wie im Traume hörend, daß Francesco's Stimme seinen Namen rief. Unten stieß er auf Godefroy, welcher ihn beim Arm festhielt.

„O", rief der Franzose, mit den Händen nach dem Kopfe fahrend. „Wärt Ihr doch um nur eine Stunde früher gekommen! Vielleicht hätte die Herzogin gesiegt, hätte wenigstens Piacenza für die kleine Prinzessin gerettet."

„Elendester!" knirschte Carracci, die Hand an den Degen legend.

„Immerhin, Monsieur", antwortete Godefroy, „tödtet mich – Francesco ist Herr und Herzog und seine erste Handlung war, mich meiner Würden zu berauben und wie einen Lakai fortzujagen!"

„Gott sei Dank! Das ist doch ein Trost", sagte Carracci und ging fort

Es währte einige Jahre, bevor sich Annibale entschließen konnte, seine Arbeiten in der Farnesina wieder aufzunehmen — ein Riesenwerk, das von Francesco di Farnese mit einem grausam niedrigen Preise bezahlt wurde.

Die Witwe Odoardo's di Farnese ergab sich frommen Uebungen und folgte ihrer Tochter Elisabeth nach Spanien, als dieselbe an der Hand Philipp's V. den spanischen Thron bestieg. Noch im österreichisch spanischen Erbfolgekriege gewannen die Rechte Elisabeth's von Parma und Piacenza diplomatische Wichtigkeit und es ist Graf d'Aubijoux, welcher in seinen Denkwürdigkeiten auf die hier erzählten Thatsachen zurückgreift.

Görling.

Die Spitzenklöpplerin.

Von P. van Slingelandt.

Einen wonnigern Ostertag als denjenigen im Jahre 1662 hatte die gute Stadt Leyden seit Menschengedenken nicht gesehen. Voller Frühling regierte hoch oben über den Spitzgiebeln der stattlichen Bürgerhäuser und senkte sich hinab in die Straßen und auf die Grachten und drang ein in die wie im Hochsommer allenthalben geöffneten Fenster. In den schmalen Blumengärten vor den Häusern blühten Tulpen, Hyacinthen, Marienglöckchen und Maiblümchen um die Wette, und hier und da gewahrte man schlanke, hohe Baumstämmchen mit vollen prächtigen Kronen von Frührosen. Die Andächtigen befanden sich in den Kirchen: aber dennoch wogten Spaziergänger — an anderen Sonntagen selten sichtbar — durch die Hauptstraßen, des herrlichen Sonnenscheins sich erfreuend.

Die langgedehnten Töne der Betglocken ließen sich vernehmen, ein Zeichen, daß die Zeit des Gottesdienstes zu Ende gehe. In langen Zügen schlenderten die Studenten mit ihren Federbarreten, buntfarbigen Mänteln und Raufdegen nach der Universitäts- und Hauptkirche, um sich auf dem breiten, gepflasterten Wege des Kirchhofes aufzustellen und die Schaar der schönen jungen Damen zu mustern, welche heute in neuen Kleidern in der Kirche paradirten. Kaum weniger unternehmend als die Studenten erschienen die Gehülfen der Kaufmannschaft, in ehrsamen, dunklen Costümen, aber auch wohl mit Rappieren ausgerüstet. Gleich den Studenten hatten auch die Kaufleute schöne Blumensträuße in der Hand, oder an das Hutband gesteckt.

In einzelnen kleinen Gruppen kamen die Malerschüler daher geschritten — ein sinnig heiteres Völkchen, nicht so laut und lärmend wie die Studenten und eleganter in ihren schimmernden Costümen. Die Glasmaler stellten sich neben die Kaufmannsaltburschen und ihnen schlossen sich die Tafelmaler an.

Die Knaben und Mädchen vom Hochchor, von ihren Lehrern gefolgt, stürmten bereits aus der Kirche und suchten Blumensträuße von den draußen Harrenden zu erhaschen, was in den seltensten Fällen gelang. Eine kleine Gruppe von Tafelmalern erschien erst jetzt und nahm an den beiden großen Steinpfeilern der Kirchhofspforte Stellung. Es waren Schüler vom Meister Gerard Dow, ebenso vornehm in ihrem Aufzuge, wie der berühmte Schilderer selbst.

Der älteste der Maler war Frans van Mieris, welcher schon achtundzwanzig Jahre zählte; aber jünger aussah mit seiner zierlichen, beweglichen Figur, seinem frohen Lächeln und mit seiner ungeheuren, dunkelbraunen Lockenfrisur. Er war ganz in Sammet gekleidet, braun mit weißseidenen

Puffen an den Schlitzärmeln. Die schönste Straußenfeder, welche gestern in Leyden aufzutreiben gewesen war, schwankte auf seinem großen Barret.

Neben diesem Meisterschüler stand Kaspar Netscher, dreiundzwanzig Jahre alt, eine schlanke Cavaliergestalt mit langem Haar, in schwarzer Kleidung — gutmüthig und freundlich um sich blickend. Dann zeigte sich ein breitschulteriger Riese, eine echte Küraßfigur, laut sprechend und den Knebelbart drehend: Schalken von Dordrecht, in rothem Wamms mit weißen Puffen, ganz altfriesisch bis auf das Schlachtschwert an seiner Seite. Die anderen Maler trugen seidene Strümpfe und Schuhe — Schalken hatte Reiterstiefel angethan und durch seine langen Sporen eine deutliche Hinweisung darauf gegeben, daß er der Besitzer eines alten wallonischen Schimmels sei, welcher, wie Schalken sagte, seines feurigen, bösartigen Temperaments wegen anstatt mit Hafer, nur mit Stroh gefüttert werden durfte.

Ein vierter Schüler erschien als ein zarter, schlanker Jüngling mit mädchenhaftem Gesicht und einer Fülle von dunklen, lang herabwallenden Locken. Er war etwa zweiundzwanzig Jahre alt, älter als Schalken, ließ sich aber von dem Renommisten, wie es schien, als ein Bevormundeter behandeln. Die Kleidung dieses jungen Malers war überaus einfach: von braunem Tuch, ohne weitern Zierrath. Auf dem Barret steckte eine kleine rothe Feder. Dies war Peter van Slingeland, mit tiefem Sinn für seine Kunst begabt, höchst aufmerksam und fast ängstlich arbeitend, aber gedrückt durch seine ärmlichen Verhältnisse. Man sah es ihm an, daß er an jedem andern Platze sich wohler befunden haben würde, als hier, am Kirchhofsthor, wo er als Genosse lebenslustiger, verschwenderischer Jünglinge sich einer Menge von Leuten zeigen mußte, denen die Armuth seiner Familie nur zu wohl bekannt war. Auch Slingeland hielt einen Blumenstrauß in der Hand; aber er schien sehr geneigt zu sein, denselben einem der kleinen Schulmädchen zu schenken, anstatt einer der schönen Damen Leydens damit seine Huldigung zu erweisen.

Wir haben die Hauptperson der Gruppe am Kirchhofsthor bis zuletzt aufgespart. Dies war ein wohlbeleibter Jüngling mit einer dicken, goldenen Kette um den Hals, in der Tracht eines Kaufherrn. Das hochblickende, bartlose Gesicht ward durch glänzende, frech blickende Augen belebt — er sprach mit den Malern in dem Tone eines Gönners, eines ihnen Ueberlegenen, und selbst Schalken schien dagegen keine Verwahrung einlegen zu wollen. Dies war Lukas Mangolden, welcher bereits Student und sodann Maler gewesen war, schließlich aber, als für beide Lebensbahnen nicht besonders tauglich, von seinem Vater, einem reichen Gewürzhändler, auf die Beschäftigung mit Pfeffer- und Gewürznägeleinsäcken angewiesen wurde. Lukas hatte aus seinen früheren Studien den Vortheil gezogen, daß er wußte: die Wissenschaften wie die Malerei könnten höchstens dazu dienen, einen gescheidten Kopf zu verdummen — weshalb er sich Mühe gab, seine malenden Freunde so viel wie möglich von der Staffelei zurückzuhalten. Mit Mieris und Schalken gelang ihm dies vortrefflich; schwieriger schon war Netscher zu behandeln und auf Pieter van Slingeland machte die beredteste Anpreisung irgend eines neu angesteckten Fasses voll wunderbaren Traubensaftes gar keinen Eindruck.

Slingeland sah ein etwa fünfzehnjähriges Mädchen in sauberer, aber ärmlicher Kleidung schüchtern durch die Reihen der jungen Männer schreiten, die Augen fest auf das Gebetbuch in ihren Händen gerichtet. Die Mädchen, welche vor ihr gingen und mit strahlenden Blicken ihr nachfolgten, wurden bewundert und der Einen und der Andern flog ein Sträußchen zu — das

Kind mit den schlichten, goldblonden Flechten um Nacken und Stirn beachtete Niemand. Und doch war sie mit ihren dunklen blauen Augen vielleicht die Schönste ihrer Gefährtinnen.

Als das Kind noch einige Schritte von Slingeland entfernt war, hob sie den Blick. Peter sah scheu nach Lukas Mangolden, dann trat er vorwärts und gab der Blonden seinen Strauß, die ihn mit einem unbeschreiblichen Lächeln empfing.

Mangolden hatte, da jetzt die Elite der jungen Damen erschien, alle Hände voll zu thun, um zu bestimmen, wer einen Strauß erhalten und wer mit einer ironischen Verbeugung abgefertigt werden solle.

Aber die Ueberreichung des Straußes an das in schwarzes Tuch mit einem weißen Nesselumhang gekleidete Mädchen war Mangolden doch nicht entgangen.

„Christo, meine Freude", sagte Lukas erstaunt, „was beginnt denn da unser menschenscheuer Peter? Wahrlich, der Strauß, der mir fünf baare Stüber kostete, ist fort und wird von jenem sargmäßig colorirten Mädchen fortbugsirt . . . Wozu das, Slingeland? Euer Strauß war für Elleken Schyers bestimmt, wie ich Euch ausdrücklich gesagt hatte!"

„Mynheer Mangolden, ich habe Euch gesagt, daß Ihr nicht darauf rechnen könntet . . . Wie kann ich der Tochter des Rectors meinen Strauß bieten — kenne ich sie doch kaum vom Ansehen . . ,"

„Da liegt ja gar die Frage nicht", entgegnete Mangolden unmuthig. „Elleken sollte einen Strauß erhalten für fünf Stüber und Jakobäa Switten, die ganz gewiß neben ihr erscheint, erhielt diesen Riechbusch für einen Goldgulden."

„Herr Mangolden, Ihr seid da nicht sehr sorgsam gewesen, daß ich mit Ehren erscheine" meinte Slingeland.

„Das ist nebenher, Peter — wir hier verstehen uns doch. Elleken sollte sich ärgern — das war Alles."

„Warum wolltet Ihr der Jungfrau denn nicht den minder reichen Strauß anbieten?"

„Aha! Ihr wolltet Euch mit diesem Busche hier wichtig machen, Slingeland!" rief Lukas, seine Rosen und Maiblumen emporhaltend.

„Ich mache mich nie wichtig, Herr Mangolden — und wenn ich einen Anspruch auf Ehre und Rücksichtsnahme erhebe, so pflege ich dazu berechtigt zu sein."

„Nun', rief Schalken, „diesmal ist aber unser lieber brauner Peter in sehr unangenehmer Osterlaune."

„O, doch nicht!" sagt Mangolden. „Ihr kennt mich doch — was kümmere ich mich um Ostersträuße? Hier, Slingeland, nehmt meine Rosen; gebt sie wem Ihr wollt, wenn Euch das Vergnügen macht . . . Aber sucht Euch womöglich die feinste Dame aus, die auf den Platz kommt . . ."

„Da muß sich Peter an Gescha Mangolden, an Eure Jungfer Base wenden, Lukas!" sagte Schalken.

„Nun, den Zieraffen wollen wir ja ungehindert seines Weges hüpfen lassen", antwortete Mangolden. „Die, mit ihrem Bürgermeisterblicke und ihrem Ballaste von Seide und Kanten . . ."

„Ich wollte, daß mir Eure Base im vollen Staat ein Dutzend von Sitzungen gäbe", meinte Netscher.

„Bürgermeister Albert von Mangolden liebt nicht, seine Gans in die Nähe von malenden

Füchsen zu bringen", fiel Mieris ein. „Ich habe da 'mal eine Attaque versucht, bin aber sehr entschieden abgewiesen worden."

„Ich werde der Dame meinen Strauß anbieten, mag sie ihn zurückweisen oder nicht!" rief Netscher.

„Und ich werde das erforderliche Gesicht dazu machen!" sagte Lukas. „Ich möchte für mein Leben gern dem Bäschen einen Possen spielen . . . Wißt Ihr, Netscher, ich gebe ein Ohm besten Burgunder zum Besten, wenn Ihr bei Ueberreichung der Blumen der Gescha eine Liebeserklärung macht . . ."

„Ach, daß ich mich zum Thoren machte! Sie würde mich behandeln, als wäre ich ein Mulatte!"

„Nun, ich habe nichts dagegen, wenn Ihr sie um einen Kuß bitten wollt ... Auch dafür wird der Wein ausgelobt . . ."

„Pest, das Ding ist ja noch schlimmer als das erste! Sie würde sich mit Recht im höchsten Maße für beleidigt halten können!"

„Nun, wir wollen sie eben in Harnisch bringen", war Mangolden's Antwort. „Aber Ihr habt keine Courage, Netscher, — das ist Alles! Hundert Gulden — wollt Ihr Gescha um einen Kuß bitten? Beeilt Euch, da kommt sie eben aus der Kirchthür!"

„Nein, nein, Lukas!"

„Fünfhundert Gulden denn!" sagte Mangolden.

„Nein!" entschied Netscher.

Slingeland trat näher an Mangolden hinan.

„Werdet Ihr mir fünfhundert Gulden zahlen, wenn ich Gescha Mangolden um einen Kuß bitte?" fragte Peter, indeß seine Wangen brannten.

„Euch? Nein; Euch zahle ich die doppelte Summe — denn ich bin fest überzeugt, daß Ihr sie auf die fragliche Weise nie verdienen könnt . . ."

„Aber wenn Fräulein Gescha", fuhr Slingeland fort, „einwilligt, mir einen Kuß zu geben?"

„Was?" rief Schalken lachend. „Wo möglich, hier gleich auf dem Kirchhofe vor allen Leuten?"

„Laß doch den Peter", meinte Mieris — „Du weißt ja nicht, welchen Scherz sich der Sauertopf ausgedacht haben mag."

„Wenn Euch Gescha Mangolden hier küßt, so zahle ich eine halbe Stunde später fünftausend Goldgulden in bester Münzsorte!" sagte Lukas zu Slingeland. „Da ist die Dame — nun, Meister Peter."

Zwei junge, festlich geputzte Jungfrauengestalten nahten sich. Sie verbeugten sich als Dank und Ablehnung nach links und rechts, denn mit abgezogenen Barrets wurde ihnen von den jungen Herren ein Strauß über den andern angeboten. Bis jetzt hatten Beide noch keine Blumen angenommen.

Die eine Dame war eine schelmisch blickende, vollbusige Blonde in blauer Seide, mit schwarzer Haube und rothen Federn dran; die Andere war hoch und schlank und trug schwarze Seide, mit Gelb gepufft und einen Kantenschleier auf der schwarzen Haube. Dies war Gescha van Mangolden und allerdings besaß sie eine Schönheit ernsten, sinnenden Charakters und ließ in ihrer Haltung einen nicht geringen Grad von Selbstbewußtsein erkennen. Mit ruhiger Aufmerksamkeit faßte sie die Maler und ihren Vetter in's Auge, um den ehrerbietigen Gruß derselben zu erwiedern.

Slingeland trat vor und erhob seinen Strauß.

„Verehrte Jeoffrouw", sagte er mit zitternder Stimme, „verzeiht, daß ich Euch diesen Osterstrauß anbiete!"

„Ich danke Euch, Mynheer!" sagte Gescha und wollte weiter gehen.

Slingeland vertrat ihr den Weg.

„Fräulein, ich habe eine noch viel größere Bitte an Euch, als die, den Strauß nicht zurückzuweisen . . ."

„Mynheer, bitte, ich kenne Euch nicht! Laßt uns weiter gehen!"

„Mein Name ist Peter van Slingeland. Ich bin ein Leydener und einer der Schüler des Meisters Dow. Mit Sorgen und Bedrängniß habe ich bis jetzt meine Laufbahn verfolgt . . ."

„Aber Mynheer van Slingeland, wenn Ihr vielleicht an meinen Vater eine Bitte zu richten habt, so dürft Ihr deshalb Euch nicht an mich wenden . . . Die Leute werden ja auf dieses Gespräch hier aufmerksam!" antwortete Gescha unmuthig.

„Euer Vater kann das mir nicht geben, was ich bedarf, um in einem einzigen Augenblicke zum glücklichsten Menschen zu werden!" sagte Slingeland in höchster Aufregung. „Und nicht allein ich werde der Glückliche sein, sondern auch meine alte, arme Mutter und meine junge Schwester . . ."

„Nun?"

„Mynheer Lukas van Mangolden hat mir fünftausend Goldgulden vor diesen Zeugen hier zugesagt, wenn Ihr Euch bewegen ließet, mir auf der Stelle einen Kuß zu geben!"

Gescha prallte zurück.

Lukas nahm sein Barret ab und lächelte ironisch.

„Hat mein Herr das wirklich versprochen?" fragte Gescha mit erhobener Stimme.

„Auf unser Wort, Jeoffrouw van Mangolden", sagte Schalken, die Hand auf seine breite Brust legend.

Gescha's Augen blitzten. Sie sah rasch um sich — ein Kreis von neugierigen Horchern war versammelt.

„Was sagst Du, Elsa?" fragte sie ihre Begleiterin.

„Ach, wenn's nur gerade nicht jetzt, nicht hier sein sollte", flüsterte diese sehr betreten.

„Nie, nie werde ich im Stande sein, für einen Bedrängten in einem Moment mehr zu erlangen, als gerade jetzt und hier!" antwortete Gescha, sich hoch und stolz aufrichtend und siegreich um sich blickend. „Tretet näher, Mynheer van Slingeland — einen Kuß in Ehren soll Niemand wehren!"

Sie legte dem jungen Manne die eine Hand auf die Schulter und drückte einen herzhaften Kuß auf seine blühenden Lippen. Dann nahm sie das Sträußchen und schritt stolz wie eine Fürstin vom Kirchhofe hinab, die Zuschauer der Scene in höchstem Erstaunen zurücklassend.

Niemand aber war erstaunter als die Maler und Lukas van Mangolden.

„Aber solch ein Glückspilz!" rief Schalken, Slingeland beim Arme fassend und rundum drehend. Alles, was mir in meinem Leben begegnet ist, erscheint als bloßer Quark gegen Peter's grandioses Abenteuer . . ."

„Das ist weiter nichts, als der malitiöseste Haß, den meine stelzenhafte Base hat walten lassen!" sagte Lukas Mangolden, welcher ein sehr einfältiges Gesicht zur Schau trug. Item, diese

Kußgeschichte wird ihr eben keinen Vortheil bringen und wir, wir werden über Jeoffrouw Gescha bei unserm Ohm Burgunder herzlich lachen können. Auch die kluge Henne legt zuweilen in die Nesseln!"

„Gut!" antwortete Schalken, „den Wein werden wir, wie ich vorschlage, beim Wirth zum „Goldenen Laberdan" trinken. Aber vorher müssen die fünftausend Gulden gezahlt werden . . ."

„Aber Ungewitter!" rief Mangolden, „die Sache war ja doch im Grunde Spaß, reine Posse! Ihr werdet doch nicht annehmen, daß ich die fünftausend Gulden im Ernst habe zahlen wollen?

„Oho! Mynheer van Mangold", entgegnete Frans Mieris. „Es fragt sich, ob Ihr Peter van Slingeland und uns, seine Freunde und Kunstbrüder, im Ernst für Tröpfe hieltet oder nicht? Wir sind Männer und werden Euch zeigen, daß wir Euch zu Eurer Verpflichtung anzuhalten den Willen und die Kraft besitzen. Ihr seid Compagnon Eures Vaters, ein Kaufherr, dem das Gericht sofort beikommen wird, wenn Slingeland sein Recht suchen und uns zu Zeugen aufrufen wird."

Lukas versuchte zwar einzulenken, sodann abzuhandeln; aber die drei Gefährten Slingeland's beharrten fest auf ihrem Sinne.

„Ich bin da überlistet, Leute!"

„Nein", sagte Slingeland. „Ich hatte die Ueberzeugung, daß Ihr zahlen würdet, sonst würde ich vor der Dame van Mangolden nicht als ein Bettler erschienen sein."

Lukas entfernte sich und die Maler gingen zum „Laberdan", wo Peter van Slingeland das feierliche Versprechen ablegen mußte, dem Kaufmanne auch nicht den geringsten Theil der von ihm ausgelobten Summe zu erlassen.

Als Peter Slingeland Nachmittags in das Häuschen trat, wo seine Mutter wohnte, trat ihm, mit dem Strauße am Busen, das blondhaarige Mädchen entgegen, welchem er auf dem Kirchhofe die Blumen geschenkt hatte. Es war seine Schwester Ursula.

Auch sie hatte ein Sträußchen erhalten und wie schön war's! Ihr Bruder, mit vornehmen Freunden, Angesichts aller Kirchgänger, dastehend, hatte sich des armen Urselchen's nicht geschämt. Die Mutter kam hervor gehinkt — sie hatte ihre Andacht und das Gebet für die beiden Kinder zu Hause verrichten müssen; denn die Füße waren seit einiger Zeit zu unzuverlässig geworden.

Peter richtete seine Erzählung so gut wie möglich nach seinen Zuhörerinnen ein. Aber er mußte doch damit herauskommen, daß ihm Gescha van Mangolden vor allen Leuten, die auf dem Platze gewesen waren, einen Kuß gegeben hatte!

Die alte Frau schlug die Hände in einander.

„Das wird für uns ein Unheil!" sagte sie klagend. „Das wird der gestrenge Oberbürgermeister nicht so hingehen lassen."

„Aber ich habe nichts Böses gethan, Mutter . . ."

„Es ist eine große Unbesonnenheit, die Gescha begangen hat... Was müssen die Leute denken? Daß sie mit Dir in genauer Bekanntschaft ist . . . Und wenn auch daran kein Gedanke sein kann — man wird's doch glauben. Und das Geld werden wir nimmermehr erhalten!"

„Ich bin anderer Meinung, Mutter!"

Ganz unbegründet waren indeß die Befürchtungen der alten Frau nicht. Lukas van Mangolden ließ während der Ostertage nichts von sich hören und Mieris wollte wissen, daß er von seinem Vater in Geschäftsangelegenheiten nach Rotterdam gesandt worden sei

Am Tage nach Ostern kam die ganze kleine Straße in Bewegung, wo Myvrouw van Slingeland wohnte. Ein riesenhafter Mann im grünen Rocke mit silbernen Tressen, einen ungeheuren Federhut, einen langen Rohrstock und ein kurzes Seitengewehr tragend, schritt daher, von der neugierigen Jugend in ehrerbietiger Entfernung gefolgt. Es war ein sogenannter Ausreuter des Raths, ein Reisiger des Magistrats, welcher vor dem kleinen Hause der Wittwe Slingeland still stand, drei Mal mit der Spitze des Amtsstabes an die Hausthür stieß, wie es Vorschrift bei Rathsladungen und dann in's Innere des Hauses trat.

„Seid Ihr Myvrouw van Slingeland?“ fragte der Ausreuter die Witwe. „Habt Ihr einen Sohn, Namens Peter van Slingeland, Schüler beim Malermeister Gerard Dow?“

„Ach, barmherziger Gott und Vater!“ rief die Witwe, die Hände faltend. „Das habe ich geträumt! Es stand mir gestern und vorgestern wie ein Gewitter über dem Haupte und nun ist das Unglück da! Uebt Gnade gegen mein Kind — es giebt keinen besseren Sohn in ganz Leyden als meinen Peter.“

„Erst muß das Recht kommen und dann kann erst von Begnadigung der Delinquenten die Rede sein“, sagte der Ausreuter würdig, indeß er breit Platz nahm.

„Ihr seid gekommen, Mynheer, um meinen Jungen in's Gefängniß zu schleppen!

„Nun, für heute habe ich dazu noch keinen Befehl; aber man weiß nicht, wie sich die Sache noch drehen und wenden kann. Ich sehe, Ihr wißt, was Peter van Slingeland sich hat zu Schulden kommen lassen?“

„Ja, ach ja!“.

„Nun, dann sprechen wir lieber von der schlimmen Geschichte nicht, die wie ein Lauffeuer in ganz Leyden herumwüthet. Es ist keine Kleinigkeit, eine ehrsame Jungfrau, zumal die einzige Tochter des gestrengen Herrn Oberbürgermeisters öffentlich zu beschimpfen! Und noch dazu am ersten Ostertage!“

„Ach, es ist ja aber Alles in Ehren zugegangen!“ meinte Myvrouw Slingeland.

„Den Teufel auch, Frau! Die Maler sind seit längerer Zeit noch schlimmer als die Studenten — da muß einmal ein Exempel statuirt werden. Euer Sohn hätte sich vorsehen müssen, daß er es gerade nicht war, der als Sündenbock an den Pranger mußte.“

„Er würde an den Pranger kommen?“ kreischte die Witwe. „Ursel, bringe mir Wasser — ich fühle daß ich ohnmächtig werde!“

„Nun, machts nur nicht gar zu arg! An Hals und Kopf können wir dem Unbesonnenen nicht kommen. Aber ich habe Befehl, Peter van Slingeland zu citiren, bei Strafe der Abholung noch heute Nachmittag auf dem Rathhause vor Seiner Gestrengen, dem Herrn Oberbürgermeister Albert van Mangolden zu erscheinen.“

„Peter ist im Atelier seines Meisters Dow“, sagte Ursula. „Aber ich werde hinlaufen und ihn holen.“

„Macht ihm nicht die Schande und erspart dem guten Meister Dow den Aerger, daß Ihr zum Atelier geht und dort eben ein solches Aufsehen, wie hier erregt!“ sagte Frau Slingeland.

„Nun, wir sind weder Nachrichter noch Abdecker, sondern Rathsausreuter und es ist wohl mancher vornehme Herr von mir eingeladen worden, Bürgermeister und Senat mit seiner Gegenwart zu beehren;“ sagte die Amtsperson stolz.

„Aber Ihr spracht doch von Abholen und Gefängniß . . .“

„Nun, das gehört dann auch zusammen, wenn Euer Sohn nicht Befehl parirt . . . Das ist meine Meinung. Wollt Ihr dafür sorgen, daß der junge Springinsfeld heute Nachmittag noch auf dem Rathssaale erscheint?“

„Ich verspreche es und das ist so gut wie ein Eid!“

„Dann kann ich mir den Weg zum Meister Dow ersparen“, meinte der Reisige und erhob sich.

„Ihr wollt fort und ich habe nicht einmal einen Willkommentrunk im Hause gehabt, um denselben Euch anzubieten“, sagte Frau Slingeland zögernd, indeß sie in ihrem Glasspinde umherkramte.

„O, ich danke für den guten Willen . . .“

„Wenn ich wüßte, daß Ihr's nicht übel nehmet, so wollte ich Euch bitten, diesen Goldgulden anzunehmen, um den Trunk nachträglich zu thun.“

Der Reisige nahm das Geld und drehte es links und rechts herum.

„Ein sehr altes Stück; aber es ist echt und ist auch noch so frisch an Prägung, als käme es aus der Münze der Herren Generalstaaten . . .“

„Ja“, sagte die Frau, „es ist das letzte Stück von meinem Brautschatz. Es hat da fast sechsundzwanzig Jahre in dem Schranke gelegen!“

„Ich will auf Eure Gesundheit dafür eine Flasche Pontac trinken und im Uebrigen verlaßt Euch auf mich — wenn ich für Euren Sohn ein gutes Wort einlegen kann, so soll es geschehen!“

„O, dann bin ich schon der Hälfte meiner Angst ledig, Mynheer.“

Der Ausreuter ging, von der Frau begleitet. Vor der Thür reichte er der Witwe die Hand, so daß die vielen Neugierigen den gewissen Beweis hatten, daß der Rathsdiener mit Myvrouw Slingeland sich auf sehr freundschaftlichem Fuße befand. Sodann machte sich Ursula fertig, um dem Bruder schleunigst die Hiobspost zu überbringen.

Ganz wider Ursula's Erwarten war Pieter keineswegs durch die Ladung außer Fassung gebracht. Er machte es mit der Schwester aus, daß er geradeswegs vom Atelier zum Rathhause gehen werde, um einer neuen Auflage der Klagen der Mutter überhoben zu werden.

Pieter zog sein Arbeitszeug aus, säuberte seine Kleider und marschirte bald eilfertig in der Richtung zum Rathhause.

Der Bürgermeister hatte den Tempel der Gerechtigkeit bereits verlassen; aber Befehl gegeben daß Pieter sich im Hause des Würdenträgers einfinden solle. Allgemach entfiel dem jungen Manne der Muth. Wäre er, so wie er auf den Rathhaussaal trat, vorgelassen worden, so wäre er in der vortheilhaftesten Stimmung von der Welt gewesen, sich wegen seiner That zu vertheidigen. Nunmehr aber schien es ihm, als wenn er mit jedem Tritte immer muthloser werde.

Da war aber das palastähnliche Haus des Oberbürgermeisters und es half nichts, Pieter mußte sich bequemen, die Freitreppe hinanzusteigen, zu klingeln und sich bei dem dicken Hausmeister anzumelden. Das Gesicht, welches dieser machte, als Slingeland seinen Namen nannte, war eine Art Vorgeschmack von dem, was den Sünder bei dem Bürgermeister erwartete.

Endlich tönte eine scharfklingende Glocke und Slingeland ward in die Stube des Bürgermeisters geführt — ein kleiner, mit Büchern vollgestopfter Raum, in welchem ein umfangreicher Mann im Brocatschlafrock und mit einer weißen Zipfelmütze auf dem Kopfe, eine lange Thonpfeife im Munde, residirte. Vor Albert van Mangolden befand sich ein großer Spiegel, in welchem

er die Eintretenden mustern konnte. Der gestrenge Herr wandte sich nicht um, sondern schrieb mit finsterer Miene; sah scharf in den Spiegel und schrieb weiter, Slingeland stand wie auf Kohlen. Sein einziger Trost war ein Bild seines Meisters Dow, das dicht neben dem Spiegel hing. Es waren zwei Raucher, die Mangolden mit zweitausend Gulden für jeden Raucher bezahlt hatte.

Der Bürgermeister drehte sich sammt dem Obertheile seines Sessels um. Seine buschigen, weißen Augenbrauen verbargen fast die stechenden grauen Sterne. Das hochgeröthete Gesicht hatte etwas Bullenbeißermäßiges.

„Also Ihr seid der lockere Vogel, der sich einen Spaß daraus macht, den guten Ruf ehrsamer Jungfrauen zu vernichten"; fing der alte Herr an. „Schweigt, bis ich Euch frage! Wäre hier nicht von meiner Tochter, sondern von einem andern unbescholtenen Mädchen die Rede, so kann ich sagen, daß ich Euch bis zu ausgemachter Sache in den Bürgergewahrsam stecken ließe und wäre dies Jahr und Tag. Da aber meine Tochter als die Beschimpfte und Beleidigte erscheint, so halte ich es für meine Pflicht — zunächst gegen mich selbst — mit äußerster Milde vorzugehen und erst dann zu härteren Mitteln zu greifen, wenn Güte nichts verfangen will . . . Wer war bei der Scene auf dem Kirchhofe außer den Malern Netscher, Mieris, Schalken und dem Gewürzhändler Lukas van Mangolden zugegen?"

„Es versammelten sich allerdings einige Zuschauer" . . . sagte Slingeland leise.

„Sehr viele! Ich will wissen, wer mit Euch im Complot gewesen ist; wer nähern oder entferntern Antheil an Eurem nichtswürdigen Streiche gehabt hat . . ."

„Mynheer, es hat durchaus keine Verabredung bestanden. Mangolden gab mir ein Bouquet mit dem Wunsche, daß ich dasselbe Jeoffrouw Gescha van Mangolden überreichen sollte . . ."

„Ah, das war das Mittel, um Gescha zu veranlassen still zu stehen. Ihr hättet ja sonst Eure Flausen nicht anbringen können . . . Leugnet Ihr, daß eine Verabredung bestand, meine Tochter zu veranlassen, Euch, einen ihr außerdem ganz Unbekannten, auf offener Straße zu küssen?"

„Mynheer, Mangolden und ich und auch meine Collegen waren allerdings im Gespräch; aber das betraf nicht Gescha van Mangolden. Unsere Aufmerksamkeit ward erst dann erregt, als die Dame mit ihrer Begleiterin draußen vor der Kirche erschien. Von dort bis zur Kirchhofspforte, wo wir standen, sind's nur wenige Schritte — es war gar keine Zeit zu großen Verabredungen, die denn auch, wie ich schon einmal sagte, nicht stattgefunden haben."

„Weiter, Herr Flausenfactor!"

„Herr Bürgermeister, beschimpfen Sie mich nicht!"

„Nehmt, was Ihr verdient habt. Weiter."

„Ich weiß eigentlich nichts weiter, Mynheer! Ich kann's selbst nicht mehr sagen, durch welche Redewendung Lukas Mangolden zu dem Ausrufe kam: daß er sofort fünftausend Gulden zahlen würde, wenn ich von Fräulein Gescha einen Kuß frei und offen auf der Straße erhalten könne! Er wollte nichts Anderes sagen, als daß das, was er meinte, eine Unmöglichkeit sei."

Der Bürgermeister schrieb nieder, was Pieter aussagte.

„Weiter!" befahl er.

„Plötzlich durchfuhr mir's den Sinn: wenn das Fräulein wüßte, daß sie durch einen Kuß mir fünftausend Gulden zuwenden kann, daß sie in einem Augenblicke meine arme Mutter und mich und

meine Schwester von der drückendsten Armuth zu befreien vermag — vielleicht thut sie am ersten Ostertage ein frommes Werk und gewährt mir den Kuß, auf welchen Alles ankommt."

„Ja, auf den Kuß kam's freilich an! Das ist richtig! Alles Andere sind Lügen!" sagte Albert Mangolden. „Das ganz Ehrlose an der Sache ist, daß Lukas van Mangolden nie daran gedacht hat, Euch fünftausend Gulden zahlbar zu machen; daß Ihr wußtet, dies werde nie geschehen; daß Ihr aber den Vorwand nahmt, Gescha glauben zu machen, sie werde ein christliches Werk erfüllen, wenn sie Eurem Begehr willfahre. Weil sie ein edles Gemüth besitzt, ist es Euch gelungen, sie mit Eurer Bettellüge anzuführen und zu einer lächerlichen Person zu machen. Man sollte bersten, wenn man sich diesen bübischen Knabenstreich durchdenkt!"

„Mynheer", antwortete Pieter Slingeland, „kein Wort, kein Urtheil wäre hart genug, für mich, wenn Eure Voraussetzung richtig wäre. Aber sie ist's eben nicht! Das Einzige, was ich zugeben kann, ist Das, daß Lukas Mangolden nicht die Absicht gehabt haben mag, wirklich fünftausend Gulden zu zahlen; daß er, um genauer zu sein, nicht die Idee hatte, er könne in den Fall kommen, beim Wort genommen zu werden. Ich bin von schüchterner Gemüthsart und ich weiß, daß Mangolden, würde er befragt, fest überzeugt gewesen ist, daß ich selbst nicht dazu den Muth finden würde, der Jeoffrouw Gescha den Blumenstrauß anzubieten."

„Hat Lukas van Mangolden Zahlung geleistet?" fragte der Bürgermeister, ohne auf diese Aussagen genauer einzugehen.

„Nein, bis jetzt nicht!"

„O, es hat auch damit gute Wege!" murmelte der Vater der Stadt.

„Er ist, wie ich höre, verreist und ich glaube, daß er nur deshalb Leyden verlassen hat, um einer von mir anzustellenden Klage zu entgehen . . ."

„O, der wird schon wiederkommen! Auf wen stützt Ihr Euch bei Eurer Klagestellung?"

„Auf Netscher, Schalken und Mieris, meine Collegen, die genau die Auslobung angehört haben! Meister Dow aber meint, daß ich nicht gewinnen würde, wenn ich einen Proceß gegen Lukas van Mangolden anstellte . . ."

„Liegt die Sache genau, aber auch ganz genau so, wie Ihr sagt, Slingeland, so wird Euch jeder Advocat sagen, daß Mangolden zahlen muß! Er besitzt eigenes Geschäft, eigenes großes Vermögen und disponirt darüber in eigenem Namen und Rechte!" brummte der Bürgermeister, jetzt erst den jungen Mann, dessen Anblick ihm vorher ein Gräuel gewesen zu sein schien, mit einer Art von Wohlwollen betrachtend. „Ihr möget gehen! Sorgt, daß Ihr kein Gerede von dem macht, was hier verhandelt wurde! Vielleicht wird die Sache auf eine Weise geschlichtet, daß Gescha Reparationem honoris findet!"

Pieter verbeugte sich und wollte gehen.

„He, noch ein Wort!" rief Mangolden. „Aber merkt auf, jetzt noch viel mehr als vorher ist es für Euch unerläßlich, daß Ihr die Wahrheit sagt. Habt Ihr je vor jener Scene auf dem Martinikirchhofe meine Tochter gesehen?"

„Ja, öfter, obwohl nicht sehr oft, da ich an Wochentagen im Atelier meines Meisters arbeiten muß und am Sonntage, nachdem ich mit meiner Schwester zur Kirche gewesen, bei meiner Mutter zu Hause bin, um ihr aus der Postille vorzulesen."

„Hat Eure Kirche etwa ein Schild und einen Kranz?"

„Ich gehe sehr selten in's Weinhaus; aber zuweilen muß ich dem Drängen meiner Freunde schon nachgeben."

„Das ist nicht unehrenhaft, Mynheer Slingeland", sagte der Bürgermeister mit fast gemüthlichem Tone. „Ihr habt also Gescha oft gesehen?"

„Ja, ihre Erscheinung muß einem Maler nothwendig in's Auge fallen! Aber ich wußte erst dann, wer diese hohe Dame war, als sie am Sonntage aus der Kirche trat und von Lukas van Mangolden bei ihrem Namen genannt wurde."

„Gesprochen habt Ihr Gescha nie vorher?" fuhr der Bürgermeister fort.

„Nein, nie!"

„Es kommt vor", sagte der Gestrenge mit dem Lineal auf seinem Papier trommelnd, „daß Leute, welche sich mit Belustigungen mehr als mit ernsten Arbeiten beschäftigen, zum Beispiel Poeten und Maler, sich gern mit fictiven Dingen unterhalten und namentlich sich in Damen verlieben, die von der Existenz der überspannten Liebhaber kaum eine Ahnung haben . . ."

„Mynheer", antwortete Slingeland, „ich begreife, was Ihr andeuten wollt . . ."

„So? Nun, ich halte das für kein gutes Zeichen!"

„Ich bin noch nicht in der Gemüthsverfassung gewesen, mich in Gedanken mit jungen Frauenzimmern zu beschäftigen. Wenn ich an ein Mädchen oft und gern, ja fast unaufhörlich denke, so ist das meine Schwester Ursula!"

Der Bürgermeister sah ihm fest in's Auge.

„Ich werde in Zukunft nicht umhin können, oft an Fräulein Gescha van Mangolden zu denken", fügte Slingeland hinzu.

„So? Na, das mögt Ihr nur unterlassen, Freund Slingeland!"

„Wie kann ich's? Sie steht mit dem wichtigsten Ereignisse in Verbindung, das mir noch begegnete. Ich müßte ein elender, undankbarer Mensch sein, wollte ich je vergessen, daß Jeoffrouw Gescha mit größter Selbstverleugnung mir eine Wohlthat hat erweisen wollen. Ich mag von Lukas van Mangolden benutzt worden sein, um gegen Jeoffrouw Gescha einen böswilligen Streich zu führen; aber diese böse Absicht kann mir nicht als ein Vergehen angerechnet werden. Ehrlich und offen habe ich der Dame bekannt, welche Macht über meine und meiner Anverwandten Zukunft ihr durch die Laune eines Uebermüthigen weniger, als durch eine Fügung der Vorsehung in die Hand gelegt worden sei und in diesem Sinne ist es für die Generalstatthalterin von Holland selbst keine Schande zu thun, wozu sich Gescha van Mangolden entschloß!" —

Pieter hatte guten Muth, aber der Mutter wollten die schweren Bedenken nicht aus dem Sinne weichen. Als der Sohn sich nach Dow's Atelier begeben hatte, hielt sie mit der nicht weniger angsterfüllten Ursula einen Rath und kam zu dem Beschlusse, daß ein außergewöhnlicher Schritt gethan werden müsse, um den Zorn des gestrengen Bürgermeisters zu besänftigen.

Es erschien nothwendig, daß Gescha selbst für Pieter ein gutes Wort einlege. Aber wie einen passenden Anlaß für die Bitte finden? Es war in Leyden so wenig wie etwa in Indien Gebrauch, daß der Geringere sich dem Vornehmen näherte, ohne zu versuchen, sich denselben durch irgend ein Geschenk geneigt zu machen. Was aber besaß die arme Witwe außer ihren Ohrringen und ihrem Trauringe?

Ursula wußte Rath. Sie führte ihre Mutter in den kleinen Hof des Hauses, wo eine kleine

Hühnercolonie sich eifrig beschäftigte, um die letzten Gerstenkörner, die von der Fütterung übrig geblieben waren, aus dem Staube hervorzuscharren. Ein wunderhübscher Hahn marschirte stolz umher und begrüßte Ursula mit hellem Jubelton, indeß er dicht zu ihr heran kam.

Die Mutter griff rasch zu und hielt das vergeblich sich sträubende Thier fest, während Ursula die Hände vor die Augen hielt und fortlief. Zehn Minuten später war der Hahn aus dem Kreise der Seinigen für immer geschieden und lag wie ein Held auf dem Tische der Mutter Slingeland.

Die alte Frau zog ihre Nachtmahlskleider an und überzeugte sich, daß sie mit einiger Vorsicht und mit Hülfe ihres Stabes in ihren Hackenschuhen besser gehen könne als sie gedacht habe. Unter Segenswünschen Ursula's verließ sie das Haus, den todten Hahn der Nachbarinnen wegen sorgsam unter der weißen Schürze verbergend.

Es war ein langer Weg bis zum Bürgermeister; aber endlich erreichte die alte Frau doch das Haus mit den stolzen Treppengiebeln und den spiegelblanken Fenstern.

Im Erdgeschoß war ein Fenster geöffnet und Mutter Slingeland hatte einen Einblick in das Zimmer. Gescha selbst, rosig anzuschauen, saß da im reichen Hauskleide und regte die weißen Finger emsig in kunstvoller Klöppelarbeit. Die Alte lugte in die Stube und bemerkte, daß die Dame allein war.

„Nehmt es nicht ungütig, Jeoffrouw", sagte die Witwe, „ist Seiner Gestrengen, der Herr Bürgermeister daheim?"

„Nein, gute Frau, er sitzt auf dem Rathhause zu Gericht und dort werdet Ihr ihn finden, wenn Ihr Euch unterwegs nicht lange aufhaltet."

„Ach, Fräulein, ich wollte dem Herrn Bürgermeister nur etwas übergeben — er weiß schon Bescheid. Und wenn Ihr die Güte hättet, so habe ich den Braten gleich hier! Er ist jung und fett, das versichere ich."

Und ohne weitere Umstände wickelte die Wittwe die Schürze los und reichte Gescha den Hahn durch's Fenster.

„Ach, wie schade — das schöne Thier!" rief die Dame bedauernd. „Und was kostet es? Von wem kommt es."

„Ach, Jeoffrouw van Mangolden", seufzte die Wittwe, „wenn der Braten dem Herrn Vater eine angenehme Minute verschafft, bin ich hoch zufrieden . . . Ich bin die Mutter des armen Pieter Slingeland."

Gescha schrie vor Ueberraschung auf und wollte die Frau zurückhalten; aber da lag der Hahn auf dem Tische und Frau Slingeland war fort —

Der Bürgermeister mußte indeß zu sehr wohlwollenden Absichten gelangt sein; denn er ließ den Meister Dow holen, beeidigte ihn zum Vormund für Pieter Slingeland und wies ihm einen trefflichen Rechtsgelehrten zu, um eine Klage gegen Lukas van Mangolden wegen Contractserfüllung anzustellen.

Es schien dem Bürgermeister Alles daran zu liegen, den Makel von Gescha abzuwenden, als wenn man gewagt hätte, sie zum Besten zu haben. Als Lukas begriff, daß man Ernst mit ihm mache, zahlte er fünftausend Gulden und die Proceßkosten, verging sich bei der Aufzählung durch bittere Worte an der bürgermeisterlichen Amtsehre und mußte — was seit Menschengedenken einem

Genossen der stolzen Gewürzkrämergilde nicht begegnet war, vierzehn Tage im Bürgergehorsam absitzen.

Die Hälfte des Geldes bestimmte Dow für die Aussteuer von Ursula van Slingeland, welche durch ein seltsames Spiel des Geschickes eben von Lukas van Mangolden zwei Jahr später als Hausfrau heimgeholt wurde.

Für Pieter hatte diese Heirath eine tief niederbeugende Folge. Er war, er wußte nicht wie, in die Liebe zur schönen Gescha hineingerathen und der Bürgermeister hatte sich genöthigt gesehen, sich auf Clauseln zu verlegen, um Gescha's Wunsch vorläufig von der Hand zu schieben, sich mit ihrem stillen schönen Anbeter zu vermälen. Bevor Dow nicht dem Jünglinge das Zeugniß vollendeter Meisterschaft ertheilte, sollte von Heirath zwischen Gescha und Pieter nicht die Rede sein dürfen. Allem Anscheine nach würde Slingeland nie im Stande sein, sich, wie etwa Meister Dow oder andere große Maler, durch seine Kunst anständig zu ernähren; denn Pieter, ein Feinmaler, malte unendlich lange an seinen Bildern. Das Bildniß Gescha's, welche Spitzen klöppelt, während seine Mutter ihr den Hahn durch's Fenster reicht, beschäftigte den Maler acht Monate lang, und doch war er sehr fleißig und das Bild erschien nur einen Fuß breit und einen Fuß drei Zoll hoch,

Lukas van Mangolden war kein Charakter, um sich lange zu besinnen, als ihm zufällig die aufgeblühte Ursula entgegentrat. Er setzte gegen den Widerspruch des Bürgermeisters seine Heirath mit Urselchen rasch durch — Pieter aber empfing von Gescha den Absagebrief. Das Bild Gescha's war lange im Besitz der van Mangolden'schen Familie, eine Perle, noch glänzend und frisch als der Meister und das Original des Bildes längst zu den Todten gehörten.



SCHALKEN pinx^t. W. FRENCH sc.

DIE KLUGEN UND THÖRICHTEN JUNGFRAUEN. THE WISE AND FOOLISH VIRGINS.

MUSEUM IN BERLIN.



G. SCHALCKEN pinxt. T. HEAWOOD SC.

DER ANGLER. THE ANGLER.



DER ZURÜCKGEWIESENE ANTRAG. THE REJECTED PROPOSAL.

DRESDENER GALERIE.



ADR. v. d. WERFF pinx.

W. FRENCH sc.

ABRAHAM & HAGAR.

LIECHTENSTEIN-GALERIE ZU WIEN.



D. TENIERS d. J. pinx.t W. FRENCH sc.

DAS CONCERT. THE CONCERT.

BELVEDERE.



P.P. RUBENS p.t

WALTHER sc.

MAXIMILIAN I.

Kaiser Maximilian I.

Von P. P. Rubens.

Ueber dem kleinen, aber von stattlichen Gebäuden eingefaßten Platz Sancti Aegidii zu Nürnberg war das helle Mondlicht eines stillen Herbstabends ausgebreitet. Der Wanderer waren nur noch wenige zu sehen und die Gruppen der Bürger, welche mit Weib und Kind vor den Hausthüren gesessen hatten, rückten die kleinen Bänke und sagten den Nachbarn geruhsame Nacht. Diejenigen, welche sich beim Nachtgruße noch Wichtiges mitzutheilen hatten, wurden an den Beginn der ersten Nachtstunde bürgerlicher Rechnung durch die wie plötzlich aus der Erde hervorkriechenden Wächter erinnert, welche trotz der milden Luft winterlich eingehüllt und zur Verbesserung des Mondscheins eine brennende Laterne tragend, langsam und feierlich einherwandelten. — Der Mond strebte fleißig aufwärts und die beleuchteten Theile der Häuser glänzten lebhafter, während die Schlagschatten dunkler und schärfer wurden. Die Fernsichten in die Straßen hinein fingen an sich märchenhaft zu dehnen und die Häuser nahmen allgemach bei dem ruhenden Menschenleben einen seltsamen, feierlichen Ausdruck an.

Lautes Rossegetrappel unterbrach die tiefe Stille. Hier und dort öffnete sich ein Fensterlein mit dem Kopfe eines Neugierigen, welcher verwundert einen Zug von sechs Reitern betrachtete, der langsam, als wenn die Rosse einen langen Weg gemacht hätten, die St. Aegidienstraße heraufzog.

Voran ritt ein gebückt sitzender Mann auf einem grauen Rößlein mit langer, schneeweiß glänzender Mähne. Das große, dunkle Barret war aus dem blassen, hagern Gesicht weit zurückgeschoben, das von langem, grauem Haar umgeben wurde. Dunkel, wie die Kopfbedeckung, war der lange Reitmantel, der vorn durch eine funkelnde Spange zusammengehalten wurde. Die folgenden Reiter, alle in dunklen Mänteln, schienen Krieger zu sein — man bemerkte, sowie die Mäntel sich verschoben, das Blitzen der Kürasse, das Aufblitzen der Armschienen und hörte das Klappern der Schwerter, sowie dieselben mit den Sporen und Steigbügeln in Berührung kamen.

Der erste Reiter schien sich an dem Anblick der Gebäude nicht sättigen zu können. Kam er an ein hochragendes Patricierhaus, so zog er den Zügel an und blickte sinnend empor. Es bauten sich vier oder fünf Stockwerke auf; im Mondlicht zeigten sich, mit wundervollster Sauberkeit sich abhebend, Erker mit reichen Verzierungen und zierliche Thürmchen an den Dächern. Von unten schossen starke Strebepfeiler auf, hoch hinauf reichend und nach den verschiedenen Perioden des Geschmacks, Reliefs mit geometrischen Ornamenten, biblischen Darstellungen, Engel-, Heiligen- und Madonnenbilder zeigend.

An einem Eckhause des St. Aegidienplatzes machten die Reiter Halt, besprachen sich einige

Augenblicke leise und saßen dann ab. Das Haus, vor welchem sie anhielten, war ein einfacher, fester, ritterlicher Bau. Im Viereck stiegen gewaltige Mauern empor, auf den freien Seiten nicht mehr als sechs Fensterlein in drei Reihen haltend. Das Haus hatte an jeder Ecke oben einen Erker über dem zweiten Stockwerke und oben einen solchen zwischen den beiden Fenstern des ersten Stockes der einen Seite, an der Mauer, die am hellsten beleuchtet war. Von einem der obern Erker bis zum andern lief die Galerie, welche, mit Zierrath reich versehen, trefflich für Armbrustschützen und Arkebusiren geeignet erschien.

Im Hause schien man von der Ankunft der Reiter nichts zu ahnen. Oben im dritten Stockwerk brannte ein Licht, ein Fensterlein erhellend. Erst dann, als der Metallklopfer gewichtig an die geschnitzte Thür schlug, ward das Licht oben unruhig und erschien im zweiten, dann im ersten Gestock, worauf die Hausthür geöffnet wurde.

„Ist der edle Herr Wilibald von Pyrkheimer zu sprechen?" fragte eine der kriegerischen Gestalten.

„Hier ist Pyrkheimer selbst", antwortete eine helle, frische Stimme.

„Desto besser", antwortete der Fremde. „Ihr habt mich wohl vergessen, edler Herr Wilibald, obwohl ich manchen Schoppen Montefiasconer mit Euch ausgetrunken habe."

„Wo da, edler Herr? Das muß lange her sein . . ."

„In Parma . . ."

„O, welcher Freudenstrahl: Ihr seid der Joseph von Dietrichstein! Herein hier in die Herberge mit Euren Dienern! Es war, als wenn mich heute Abend immer Jemand insgeheim anstieß, daß mir der Schlaf fern bleiben sollte . . . Kommt in mein Haus, edler Graf!"

„Gleich; aber zuvor noch einige Worte. Ich habe da einige wackere Degen, die sich auch nach einem Imbiß und nach einem andern Stuhle, als dem Bauschensattel sehnen. Den Einen muß ich jedenfalls bei mir behalten . . . Wird Euch vielleicht auch nicht unlieb kommen: Herr Max von Ambras . . ."

„Ambras? Er soll willkommen sein!" sagte Pyrkheimer.

„Und daß wir baldigst mit den stampfenden, hungrigen Rossen von der Straße kommen, Herr Pyrkheimer!"

Herr Wilibald rasselte mit einem Schlüsselbund am Gürtel und versprach, die Roßpforte des Hauses gleich selbst zu öffnen. Das Pförtchen ward aufgesperrt und Dietrichstein half dem Reiter im dunklen Mantel, der den Vorritt gehabt hatte, vom Pferde. Im kleinen Pferdestall stand Herr Wilibald mit der Laterne und schloß eine mächtige Haferkiste auf.

„Hier hat seit lange kein Pferd gehaust", sagte er. „Heu ist daher nicht zur Stelle; dafür ist dieser alte trockene Hafer aber desto besser. Die Mäuse haben die Streu arg verschroten; aber ich glaube, die Rosse werden um desto weicher liegen."

Pyrkheimer legte selbst Hand mit an, um die Pferde festzubinden, und warf dann und wann einen forschenden Blick auf den sehr schweigsamen Herrn von Ambras, der aber bei seiner Arbeit sich stets so wandte, daß sein Antlitz von Herrn Wilibald nicht gesehen wurde.

Der Hausmeister war inzwischen wach geworden und kam mit gefüllten Wassereimern, während Pyrkheimer die Gäste auf die breite, mit Steinen gepflasterte Flur führte, wo die bren-

nende Kerze auf der untersten, reich geschnitzten Treppenpfoste stand. Er warf einen Blick auf die Straße und war erstaunt, daß die übrigen Reiter weiter geritten waren.

„Es geht uns wie den Bacchanten mit ihren Rabschnäbeln, den schnarrenden Studenten", sagte Herr von Dietrichstein lachend, „wir grüßen die Eulen der Minerva. Unsere Reisegefährten werden den Herrn Bürgermeister Jacobus Muffel, oder den alten Baumgärtner oder sonst einen Freund österreichischer fahrender Ritter aufsuchen! Macht nur die Thür zu — die Recken draußen kommen nicht um."

Herr Wilibald führte die Gäste in die Prunkzimmer des ersten Geschosses. Der Hausherr zündete die Kerzen eines Armleuchters an und man konnte die kostbaren Hausgeräthe und die herrlichen Gemälde an den mit Ledertapeten versehenen Wänden bewundern. Hier waren Meisterstücke der altitalienischen Meister neben wundervollen Bildnissen aufgehangen, die ein kundiges Auge als vom Meister Albrecht Dürer stammend erkennen konnte.

Am Ehrenplatz des Gemaches hing ein lebensgroßes Brustbild eines ernsten, bartlosen Mannes mit Barret und langem Haar. Merkwürdig frisch und stolz glänzten die blauen Augen — es war das Bildniß des Kaisers Maximilian I. Eben vor diesem Gemälde stand der Herr von Ambras, die Hände auf seinen Schwertknauf gelegt, ernst und nachdenklich.

Pyrkheimer erblickte erst jetzt das scharf beleuchtete Profil, prallte zurück, streckte aber dann in großer Bewegung die Arme aus und beugte ein Knie.

„Mein lieber, freundlicher Pyrkheimer", sagte der Fremde, auf das Bildniß deutend, „das da waren freilich andere Zeiten! Wir haben seit jenem Tage, an welchem uns Meister Albrecht malte, viele Centner über den Berg tragen müssen und sind weder jünger noch stärker, noch schöner dadurch geworden."

„Mein allergnädigster Kaiser und Herr Maximilian!" rief Pyrkheimer, ein Knie beugend! Nie werde ich mir's vergeben, daß ich Euch Aug' in Auge gegenüberstand und Euch nicht erkannte . . ."

„Das hat sich der Kaiser selbst zuzumessen", antwortete der Graf, dessen blasses, vergrämtes Gesicht jetzt hell vom Lichte getroffen wurde. „Vom alten Gemssteiger ist gar wenig übrig geblieben und dazu hab' ich, weil ich zu meinem Pyrkheimer geritten bin, den Kaiser halt doch nie gelassen. Der Kaiser ist alleweil eine traurige Figur geworden: das Gewand ist ihm zu weit, das Haar ergraut und die Augen schauen halt nimmer so scharf, wie weiland auf der Martinswand."

Pyrkheimer schien seine Kniebeugung wiederholen zu wollen — Kaiser Maximilian aber hob ihn empor und umarmte ihn brüderlich. Der Hauswirth und Graf Dietrichstein nahmen ihm Barret, Mantel und Schwert ab und Maximilian setzte sich, mit einer seidenen schwarzen Mütze den grauen Kopf bedeckend, in den thronähnlichen Sessel neben dem überaus reich verzierten Kamin nieder.

Im Hause war indeß das erwachende Leben zu spüren. Eine Magd steckte den, von unordentlichem Haar umgeben, verschlafenen Kopf in's Zimmer, offenbar um sich nach Verhaltungsbefehlen zu erkundigen, dann aber trat die Beschließerin, ein wunderreizendes junges Mädchen, in's Gemach. Sie hatte, um den in der Eile angelegten Anzug zu verdecken, einen langen Mantel von himmelblauer Seide umgethan; ihr liebliches Köpfchen krönte eine kleine Haube von Silbertressen, unter der die Fülle ihrer blonden Locken üppig hervorquoll. Es war dies die junge Nichte Pyrkheimer's, Maxentia Prauner, ein Mädchen, so reich wie kaum ein anderes im reichen Nürn-

berg, — der Aeltern und Geschwister vor einigen Jahren durch die schwarze Krankheit in wenigen Tagen beraubt.

Als Maxentia die ehrfurchtgebietenden Gestalten der beiden Gäste mit raschem Blicke gemustert hatte, wich sie bis an die Thür zurück und gab Herrn Pyrkheimer einen Wink.

„Ein echtes Nürnberger Kind", sagte der Kaiser; „ein Köpfchen, so recht für Meister Dürer geformt. Wir meinten vor achtzehn Jahren, guter Dietrichstein, die Damen der stolzen Norimberga seien nicht zu überbieten an Schönheit; aber siehe da, diese Damen selbst haben uns Lügen gestraft: sie sind schöner, gewandter, als sie damals gewesen sind . . ."

„Wohl Maler aus dem bayrischen Oberland . . .?" flüsterte Maxentia ihrem Oheim zu, der ihr halblaut seine Weisungen gab.

„Nein", antwortete der Kaiser, „wir sind Goldschmiede aus dem Tirol, wo zwar wackere Leute wohnen, aber nit solche, die unsere Arbeiten bezahlen können. Da sind die Nürnberger Patricier andere Leut!"

Der Kaiser stand auf und kam dicht an das Mädchen heran.

„Wie heißt Ihr, Jungferlein?"

„Prauner Maxentia", antwortete das Mädchen sich auf die Schwelle zurückziehend.

„Ei, der seltene Name!"

„Dafür hab ich ihn auch von einem gar seltenen Pathen, vom Kaiser Maximilian!" antwortete Maxentia.

„Bissel knauserig, weil er die meisten Tag' im Jahr ohne Geld sein muß", sagte der Kaiser. „Sonst ein kreuzbraver Kauz. Wird aber wohl solch' ein Kettlein mit eingebunden haben . . ."

Damit zog Max eine lange Erbskette mit einem von Juwelen blitzenden Kreuze aus der Tasche.

„Das Kreuz ist von Murano, aus Venedig, und es sind sehr fromme Mönche, die dort unser schönes Gewerk treiben und Kunstwerke machen, gleich diesem hier. Seht's Euch nur an . . ."

Das Mädchen nahm die Kette in die Hand, das Kleinod mit glänzenden Augen betrachtend.

„Tragt das mir zum Angedenken", sagte Max — „über den Preis sind wir, Herr Pyrkheimer und ich, schon einig geworden. Gesegn's Euch Gott!"

Ein rascher Freudenglanz überflog das Gesicht des schönes Kindes; dann aber ließ Maxentia traurig den Kopf sinken und wies die Kette mit einer Handbewegung zurück.

„Das ist nichts für mich, solch ein Schatz", sagte sie mit leiser Stimme. „Das ist ein Brautschmuck — „da an das Spänglein unten am Kreuz gehören die Ringe des Paares!"

„Nun", rief der Kaiser, und ein Lächeln vergangener Tage, freilich durch Runzeln gehemmt, glitt über sein Antlitz. „Warum sollte Maxentia nicht ein sauberes Bräutchen abgeben?"

„Nein, nein — nimmer!"

„Und wenn ich nun expreß als Werbersmann gekommen wäre für einen sehnsüchtigen Freier?"

„Dann nehme ich die Kette nicht und hätte sie Herr Pyrkheimer auch mit einer Mulde voll Ducaten bezahlt!"

Damit eilte Maxentia fort.

„Nun", meinte der Kaiser, das Kleinod auf den Tisch legend, „der Anfang ist für mich dasmal in Nürnberg nicht glückverkündend. Wenn die schönen Jungfern uns den Rücken kehren und

die alten Frauen uns guten Tag und gute Jagd wünschen, dann mag der Gemssteiger nur daheim bleiben . . .“

Maxentia brachte Brod und Wein, seltsam ehrwürdig aussehende Flaschen vom Stein und auch vom Rhein; aber sie hatte es sehr eilig mit dem Ausbreiten der Drelltücher und mit dem Auflegen des schwer silbernen Eßzeugs. Die Gläser kamen auf einer Silberschüssel an, welche ersichtlich schwer in Maxentia's Händen wog.

Die drei Herren setzten sich an den Tisch und der Wein blitzte und die Gläser klangen. Mancher Trinkspruch auf die glücklichen vergangenen Tage ward ausgebracht; aber die Freude war ernst, viel zu feierlich, es war ein Mahl, wie zum Gedächtniß der Verstorbenen.

„Was schaffen meine alten Freunde?“ fragte Kaiser Max, mit der weißen faltigen Hand die gefurchte Stirn streichend. „Den Meister Albrecht werde ich selbst hinter seinen Tafeln aufsuchen . . . Aber der Herr Hieronymus Holzschuher; der Rathsherr Johannes Kleeberger, zwar noch jung, aber von so großen Gaben des Geistes und Körpers; der Maler Hans von Culmbach . . .“

„Der ist nach Nördlingen gezogen“, sagte Pyrkheimer.

„Er gehört mit zur jungen Welt, Herr Wilibald, aber die hat eben mehr Recht als wir“, fuhr der Kaiser fort. „Sie, diese jungen Leute, sind unsere berechtigten Todtengräber! Wie lebt denn Meister Peter Vischer? Das ist ein Mann, ein wahrer Erzvater der Kunst“ — und Max lachte heiter — „mit einer Reihe von Söhnen, Hermann, Johannes, Paul und Jacobus . . . Gelt, ich habe Euer Nürnberg mir wohl in's Herz geschrieben, Pyrkheimer!“

„Kaiserliche Majestät“, antwortete Pyrkheimer, „wenn es eine Stadt giebt im Reich, die den Kaiser liebt und besonders den Kaiser Max, so ist es unser altes Nürnberg . . .“

„Nun, Herr Wilibald, ich bin gekommen, um mich dessen zu versichern“, sagte Maximilian, in dessen Augen ein heller Strahl leuchtete. Die Augenbrauen waren gefaltet: er sah ernst und gebietend drein.

„Was die Augsburger, Speyerer, Wormser blos von sich rühmen, allergnädigster Kaiser, das ist hier in Nürnberg eine Wahrheit: wir halten treu am Reiche und für Eure Majestät ließen wir Alle gern Gut und Leben, wenn's gefordert würde . . .“

„Ich verlange ein solches Opfer nicht, Pyrkheimer; viel weniger — nur Vertrauen und nicht so viele reichsstädtische Widerspenstigkeit . . .“, sagte der Kaiser.

„Wir stehen treu zu dem Kaiser!“

„Oh ja, wenn's Alles nach Eurem Willen geht! Sonst ist der Max ein Ding, um das Ihr Euch nit besonders viel kümmert! Mit dem jungen Max habt Ihr's weidlich gehalten, das muß wahr bleiben; aber seit ihm der Schnee auf's Haupt geschlagen ist, schaut Ihr Euch nach anderen Rittern um als nach den Theuerdanks und Weißkunigs!“

Ein langes Schweigen entstand.

„Ich bin in eine enge Gasse hineingerathen“, sagte Max seufzend. „Rechts und links neben mir die steilen Felswände, wo für keine Fußspitze Raum wäre, vor mir den Schneesturm, habe ich hinter mir zwei schlimme Gefährten: der eine ist ein Löwe, welcher das Alter heißt und einen Bären, dessen Name Tod ist.“

„Mein Kaiser, Ihr macht mir das Herz schwer, so daß es sich nicht ob Eurer Gegenwart, wie es wollte, zu erfreuen vermag“, murmelte Pyrkheimer.

„Herr Wilibald, um meine Brust zu erleichtern bin ich gekommen und habe alte Freunde aufgesucht", entgegnete Kaiser Max. „Es bricht ein Wetter los im deutschen Lande, dies zieht von Rom her über meine Alpen heran. Ich kann's nicht aufhalten; aber ich will wehren, so viel ich vermag, daß es im Reiche nicht zu schweren Schaden anrichtet! Für diesen Zweck werbe ich Bundesgenossen; aber sie haben heute noch dickere Ohren, als wenn's gegen den Türken ginge. Wen werde ich für mich haben?"

Pyrkheimer stand auf.

„Allergnädigster Kaiser", rief er, „all und jeden deutschen Mann, aber kaiserlicher Majestät Regiment muß ganz und gar deutsch sein!"

„Nun, Herr Wilibald, das ist die Falle, in welcher der Kaiser gefangen wird; ist's hinten nicht, so wird's vorn sein", sagte Max lächelnd und den Kopf schüttelnd. „Was heißt deutsch? Die geistlichen Kurfürsten und Fürsten, die Wittelsbacher Höfe und Alles, was Käppchen und Kreuzchen trägt, Alles, was den Priestern gehorsam und unterthänig ist — die sagen, daß der Papst und die Kirche sowohl das Römische als das echt und fromm Deutsche im heiligen Römischen Reiche deutscher Nation sei. Und die weltlichen Fürsten, vom Sachsenland bis zur Nordsee, sagen: daß Derjenige deutsch sei, wer die Priestermacht breche, die kein wahrhaft deutscher Kaiser beschützen dürfe."

„Eure Majestät . . ."

„Noch ein Wort: ich, der Kaiser hätte für mich die Städte des Reichs, wenn sie unparteiisch zu mir halten wollten; aber der religiöse Mummenschanz ist auch hier wie eine böse Krankheit eingedrungen... Euer Nürnberg ist für die Wittenberg'schen Theologen begeistert, habe ich gehört..."

„Ich kann's nicht leugnen", antwortete Pyrkheimer achselzuckend. „Und wir hegen hier keinen sehnlichern Wunsch, als daß Ihr, allergnädigster Kaiser und Herr, dreinschauen möchtet, wie einst der Rothbart, der Hohenstaufen, um dem Papst und den Priestern zu zeigen, daß Christi Kirche nicht ihre Sclavin ist; daß die Kirche nichts ist, als die Gemeinschaft der Frommen und Heiligen, zu deren Dienst die Priester berufen wurden . . ."

Graf Dietrichstein zog düster die Stirn zusammen.

„Ach, Wilibald", sagte der Kaiser, „mir ist das Alles wohl geläufig genug; aber ich alter Kauz bin der alten Priesterkirche gewöhnt und kann, vielleicht kurz vor meinem Abscheiden mit, den Leuten keine Händel beginnen, die mich für selig oder verworfen erklären können. Ich habe zum Frieden gestrebt, aber links und rechts will man das Schwert walten lassen . . . In meinem deutschen Lande wird's schweres Unheil geben. Die Deutschen allein werden des Papstes nicht mächtig und der Kaiser steht in dem Ungewitter und muß der Kirche retten, was noch zu retten ist."

„Mein Kaiser", sagte Pyrkheimer, die Hand auf die Brust legend, „da Ihr mit dieser Ueberzeugung kamt, so ist's sehr wohlgethan gewesen, daß Ihr in der Stille eingeritten seid; denn unsre Gilden sämmtlich, die Schuster, Fleischer und Bogner ausgenommen, stehen für die Lehren des Augustiners von Wittenberg und haben Eure kaiserlichen Erlasse, in welchen dem Volke die Rechte der Priesterschaft in's Gedächtniß gerufen werden, auf dem St. Lorenzkirchhofe verbrannt. Aller Gewerbebetrieb der Klöster und Geistlichen hat aufhören müssen und jetzt eben sind wir dran, um auszumachen, was die Bürgerschaft an geistlichen Gefällen ferner zahlen und zu verabreichen von Rechtswegen gehalten sein soll."

„So bös siehts hier halt aus! Lieber Dietrichstein, dann gemahnt mich's hier fast, wie in Brügge" . . . meinte Max.

„O, Euer Majestät darf nicht besorgen, das Nürnberg hochverrätherisch gleich den Niederländern an Euch handeln würde", meinte Dietrichstein. „Es würden sich hier, denk' ich, ein gutes Tausend von Partisanen und Schwerter finden lassen, wenn Jemand die Hand wider Euch erhöbe?"

„Was meint Ihr, Pyrkheimer?" fragte der Kaiser und sein offenes, ehrliches Gesicht nahm einen fast lauernden Ausdruck an.

„An einen Mangel an Ehrerbietung, dem Kaiser gegenüber, läßt sich schwer denken", antwortete Pyrkheimer zögernd, aber fest. „Vielweniger an ein feindliches Auftreten der Bürgerschaft. Aber Eure Majestät ist zu einem Zeitpunkte hier, wo die Gemüther erhitzt sind. Es handelt sich darum, ob öffentlich und ungehindert, auf dem Markt wie auf den Kanzeln, von der Kirche der Reinigung und ihrer Lehre das Wort gesichert werden darf oder nicht. Der Rath und die Schuhmacher, Bogner und Metzger stimmen für die Geistlichkeit; aber die Gilden und Bürgergeschworenen erheben fest ihre Stimme dafür, daß eine freie Reichsstadt unter Gesetz und Ordnung volle Freiheit in Sachen des Denkens, Glaubens und Gewissens walten lasse . . ."

„Ach, mein lieber Herr Wilibald", rief der Kaiser schmerzlich, „ich sehe es, uns Beiden hat ein größeres Wasser, als die Pegnitz, getrennt. Ihr seid ein Wittenbergischer, wie ich sehe!"

„Nein, mein Kaiser und Herr, das bin ich nicht; — aber wenn meine Gewissensfreiheit in geistlichen Dingen auf der Seite, wo Papst, Kloster- und Weltgeistlichkeit stehen, nicht unangetastet zu bleiben droht, so halte ich mich zum Bekenntniß des Rechts der freien Untersuchung."

„Was macht denn mein Rath, Doctor Muggenau, den ich Euch gesandt habe, um den Frieden zu vermitteln?" fragte Kaiser Max.

„O, Eure Majestät, wäre er doch lieber an Eurem Hoflager geblieben! Auf seinen Vorschlag ritt der Bischof von Bamberg hier vor acht Tagen ein . . ."

Kaiser Maximilian sah sehr betroffen aus.

„Ei, den hochwürdigsten Herrn hoffte ich hier noch zu finden!" sagte er. „Da habe ich unterwegs träge Kundschafter gehabt."

„Ihr wißt nichts, Majestät? Kaum ist der Bischof mit heiler Haut davon gekommen! Und Doctor Muggenau, Euer Rath, darf sich ohne Gefahr öffentlich nicht sehen lassen!"

„So hart geht Ihr mit dem gelehrten Manne um, der ein Kind Eurer eigenen Stadt ist?" rief der Kaiser unmuthig, indeß er aufstand und hin-und herging.

„Mein Kaiser! Ich bin's, der den Doctor Muggenau aufgenommen hat, als wäre er mein Sohn; aber ich mußte mich bald von ihm losmachen . . ."

„Warum? Seine Ehrenhaftigkeit ist so groß, wie seine Frömmigkeit."

„Mein Kaiser, der Doctor hatte es gleich am zweiten Tage auf Maxentia abgesehen."

„Und weshalb nicht? Doctor Sebaldus Muggenau ist ein feiner Gesell von achtundzwanzig Jahren . . ."

„Er ist mir nicht genehm, mein Kaiser!" antwortete Pyrkheimer barsch.

„Nun", sagte Max lächelnd, „aber das Jungferlein entscheidet hier, nicht Bürgermeister und Rathsherren von Nürnberg! Ich will's Euch nur gestehen, daß ich bei meinem Pathchen für den Doctor als Werbersmann anfragen werde — wenn Ihr nichts dagegen habt!"

„Das ist ein Abend, welcher mir anstatt der erhofften Freude böse Schmerzen bereitet“, sagte Pyrkheimer, ganz blaß geworden. „Maxli will von dem kaiserlichen Rath nichts wissen und mir ist er zuwider, weil er kein echt nürnbergisch Herz wieder mitbrachte von Prag, Bologna und Rom.“

„Wilibald, er hat mein kaiserliches Vertrauen!“

„Das glaube ich und er ist päpstlich genug gesinnt, um dasselbe zu rechtfertigen!“ rief Pyrkheimer, sich stolz aufrichtend. „Der freie Reichsbürger, haltet zu Gnaden, Majestät, geht bei seinem Urtheile zuweilen von einem andern Standpunkte aus, als die Fürsten des Reichs und der Kaiser . . .“

„Wilibald, Herr Wilibald!“ rief der Kaiser, „Euer Wein führt uns wahrlich auf halsbrechende Steige! Wir haben alles Ernstes begonnen, uns mit Disputiren zu befassen — überlassen wir das den Theologen. Morgen folgt wieder ein Tag — lassen wir Alles beiseite und loben wir Euren Wein durch Trinken, wie er's verdient . . . Vivat Maxentia!“

Aber es war keine rechte Wärme in den Rathsherrn hineinzuhauchen. Er war sehr einsilbig geworden!

Als er endlich den Gästen die Kammern gewiesen hatte und Dietrichstein den Kaiser zur Ruhe brachte, sagte Max:

„O, Du mein! Wie hab' ich mich des Allen so gar nit versehen? Auf Herrn Wilibald hätt' ich einen Trutzthurm erbauen mögen — jetzt steht er mir feindlich abweisend gegenüber!“

„Und wie wird's erst mit den Geldern werden, die Euer Majestät hier zu finden gedachten?“ seufzte der Graf.

„Nun, noch ist die Jagd nicht zu Ende“, meinte der Kaiser mit seiner alten Leichtmüthigkeit. Hier sitzt noch mancher Andere, als Pyrkheimer, und hat ein Wort zu befehlen. Wir werden mit Meister Dürer sprechen . . .“

„Wenn der nur nicht mit seinem gelehrten, energischen Freunde Wilibald einerlei Meinung ist!“ sagte Graf Dietrichstein. „Der Teufel hat diese Zeit beim Schopf gepackt, wie unser alter Pater Dominicaner gestern am Heerwege ganz richtig auseinandersetzte, und Alles tanzt im Reiche nach des Teufels Pfeife . . .“

„Der Kaiser aber nit“, antwortete Max, die Decke über die Schultern ziehend, „wenigstens heute Nacht nit mehr, denn da wird's höchstens im Traum einen Tanz geben . . .“

Während die drei alten Herren ihre gewichtigen Betrachtungen pflogen, saß Maxentia im Stübchen an der Treppe unten im Hause und bedachte, wer die Fremden sein mochten, und von welchen Ursachen dieselben nach Nürnberg und zu Herrn Wilibald geführt worden seien. Hohen Ranges waren die Gäste sicherlich, denn Pyrkheimer hatte den Flaschenstand im Weinkeller angegriffen, den er als eine Art Heiligthum betrachtete. Und die prächtige Halskette? Für wen wollte der alte Herr mit dem bartlosen Kinn den Werber machen? Hatte er gescherzt, als er von Heirathen sprach?

Maxentia saß am Fenster, den Kopf in die Hand gestützt. Die Läden waren nicht geschlossen, denn es war gar sicher im ehrenwerthen Nürnberg, wo man die Diebe hängte, wenn man sie erwischt hatte. Sie hatte nicht auf die leere Straße geschaut, sondern war in Gedanken versunken. So bemerkte sie nicht, daß drüben ein Mann erschien und aufmerksam nach Pyrkheimers Haus herüber blickte. Der nächtliche Wanderer ging auf den Platz zurück und kam seitwärts dicht an

Pyrkheimer's Hause vorbei. Als er jetzt nahe dem Fenster kam, konnte er einen Blick in das Stübchen Maxentia's werfen.

Es war außer ihr Niemand zugegen. Die Kerze stand auf dem Tische und strahlte hell den Kopf des schönen Mädchens an. Das ganze Bild hatte etwas Traumartiges. Der Mann am Fenster, dessen Gesicht man deutlich erkannte, hatte langes Haar, dunkelglühende Augen und einen schwarzen Schnurrbart, wie ein Kriegsmann. Das weite Barret hatte die schönen Farben des Nürnberger Stadtbanners

Es war Hans Bernhard Schäuffelein, der Maler, ein Liebling Dürer's, welcher die schöne Maxentia belauschte und jetzt leise mit dem Finger an's Fenster pochte. Sie fuhr auf und blickte erschrocken durch's Fenster, um dann mit hastiger Hand dasselbe zu öffnen.

„Ich bin's, Maxli!"

„Du! Welche Unvorsichtigkeit! Was ist geschehen? Um Jesu, wenn Dich der Wächter sieht, oder unser Hausmeister oder Herr Pyrkheimer selbst!" flüsterte Maxentia. „Geh', geh', um aller Heiligen willen!"

„O, hier ist starker Schlagschatten und Dein Licht trifft mich nicht", antwortete der Maler mit gedämpfter Stimme. „Was ist denn bei Euch geschehen? In Eurem Prunkzimmer ist ja Alles taghell?"

„Wir haben zwei Gäste, die zu Pferd gekommen sind; der Sprache nach sind's Oesterreicher oder Tiroler."

„Ah, also da sitzt auch noch solch ein Raubvogelpärchen zu Horst!" sagte Schäuffelein. „Es ist gewiß, daß vornehme Reiter in's Thor kamen — sicherlich."

Einer der beeidigten Lieblinge des Mondes, ein Nachtwächter, kam über den Platz und ließ ohrenzerreißend seine Schnarre ertönen. Der Maler drückte sich an den Pfeiler der Thür und Maxentia kauerte sich neben ihrem Stuhle nieder. Neugierig schaute der Nachtwächter in's Fenster, harrte eine gute Weile und ging endlich ab, einige Betrachtungen über die „Gelehrten und Verkehrten" für sich hinbrummend.

Schäuffelein kam wieder an's Fenster.

„Bist Du noch immer da, Leonhard! Ich bitte Dich, geh' — vielleicht komme ich morgen Abend auf einige Minuten zur Base Dürer . . . Gute Nacht . . ."

„Noch ein Wort! Ich habe gehört, der Kaiser selbst sei in der Stadt! Er ist Dein Pathe und wenn irgend Jemand uns helfen kann, so ist's der Maximilian."

„Der Kaiser?" rief Maxentia. „Dann befindet er sich in diesem Hause und ich weiß jetzt auch, was ihn bewogen hat, mir eine köstliche Kette zum Brautgeschenk anzubieten . . . Doch — er warb für Einen, der Du ganz gewiß nicht bist, armer Leonhard . . ."

„Um Dich, Maxli!"

„O, es kann auch blos ein Scherz gewesen sein, um mir die Kette mit Fug anzubieten, ohne daß der Kaiser nothwendig hatte sich zu erkennen zu geben . . . Horch, der Oheim klingelt noch, gute Nacht."

Das Fenster schloß sich, das Licht verschwand und Leonhard Schäuffelein ging seufzend weiter. Als er einige Gassen und Gäßchen hinter sich hatte, kam er in die alte Fleischergasse, wo der „Rothe Ochs" sein Schild fast bis auf die Köpfe Derer niedersenkte, welche hier durchmarschirten.

Der Ochsenwirth mußte die Poena für das Ueberschreiten der Bürgerstunde im voraus bezahlt haben, denn eine Gruppe von Nachtwächtern stand im hellen Schein der Fenster des Wirthshauses und hörte der rauschenden Musik drinnen zu, wo sich die hoch aufgeputzten Frauen und Töchter der Metzger im Tanze drehen ließen. Jubelnd und jauchzend drängte sich eine verwirrte Gruppe von Burschen aus der Thür des „Rothen Ochsen“, Sträuße an den Hüten und fein gezierte neue Peitschen über den Rücken tragend. Es waren Metzgerknechte im Festtagsputze, mit breiten Muschelgürteln und Wetzstahl dran.

In ihrer Mitte war ein Mann in dunkler Tracht, mit Barret und kurzem Mantel, über welchem eine Kette mit großem Schaustücke blitzte. Die Fleischer ließen den kaiserlichen Rath Doctor Muggenau hochleben und der Mann im Mantel zog dankend das Flügelbarret.

„Laßt mich, Ihr lieben Leute“, sagte der Rath; „ich finde meinen Weg zum Thiergärtnerthor als Nürnberger Kind schon allein.“

„O, die verdammten Leineweber und Schneider haben's zu sehr auf Euch abgesehen! Ihr könntet Todprügel davon tragen . . .“

Die Metzger waren um so dienstfertiger, je weniger fest sie noch auf den Füßen standen. Aber Doctor Muggenau entging ihnen und nur drei Mann waren beharrlich genug, ihm zu folgen und der Lockung der Tanzmusik zu widerstehen.

Schäuffeleins Weg führte in derselben Richtung, welche der kaiserliche Rath mit seinen lärmend redenden Begleitern verfolgte. Das Herz des Malers pochte ungestüm: dieser Rechtsgelehrte, welcher dem Bürgermeister, Rath- und Bürgergeschworenen zu Gunsten der Klerisei das Widerspiel hielt, war sterblich in Maxentia Prauner verliebt, gerade wie Schäuffelein selbst.

An einer Straßenecke, fünfzig Schritt vor Schäuffelein, machte der Rath mit den plötzlich schweigenden Metzgern halt — einzelne rauhe Ausrufe ertönten und dann führte unerwartet eine Anzahl von einigen Dutzend dunklen Gestalten, unter denen die Metzger mit ihren weißen Schürzen leicht zu erkennen waren, im Mondschein einen sehr lebhaften Tanz auf.

Doch nein, dies war ein Kampf, eine wüthende Schlägerei, in welcher die angetrunkenen Metzger zu Boden kamen, während sich der Rath Muggenau nirgend entdecken ließ.

„Es sind die Schneider und Weber! Wehe Dir, gelehrter Herr Doctor!“ murmelte Schäuffelein, unwillkürlich mit der linken Hand den Degen zum Gebrauch vorwärts schiebend.

Eine dichte Gruppe umstand einen auf dem Boden Liegenden, auf welchen mit langen Rohrstöcken losgeschlagen wurde.

„Das hilft Alles noch nicht!“ rief eine rauhe Stimme. „Der Pfaffenknecht soll einen Denkzettel für's ganze Leben erhalten. Haltet ihm den Kopf ordentlich fest — das rechte Auge soll heraus, so gewiß ich Wittenbergisch bin . . .“

Schäuffelein war auf dem Platze, eben als der Rohrstock das Auge des Gemarterten berührte.

„Zurück!“ rief er. „Platz für einen Bürger-Defensioner! Was wollt Ihr beginnen? Seid Ihr Unmenschen?“

„Schäuffelein, der Maler! O sachte! Wir kümmern uns nicht um Gesellen gleich Euch und wäre Euer Barret drei Ellen breit.“

„Gafft das Weibchen an und pinselt es auf Eure Tafel, Hasenpfote!“

Meister Schäuffelein besaß eine zornmuthige Ader und sein Blut war schnell vom Herzen in

den Kopf gekommen. Sein Degen war blank und er fuchtelte wacker mit flacher Klinge . . . Als aber ein Hagel von Rohrstockhieben auf ihn niederprasselte, gab's scharfe Hiebe und Stiche und in wenigen Augenblicken stand Schäuffelein allein, mit zwei Verwundeten neben sich, die sich vergebens aufzurichten strebten.

Doctor Muggenau aber hatte sich aufgerafft und war entflohen.

Jetzt erst ertönte die Radder der Wächter und die Weber und Schneider entflohen, ihre Verwundeten forttragend. Die zerhauenen Fleischerknechte wurden von den Wächtern fortgeführt. Schäuffelein aber, den blanken Degen in der Hand haltend, lehnte jede Schutzwache ab und gelangte unangefochten nach Hause.

Früh am andern Morgen schritt mit eiligen Tritten Jungfer Maxentia mit dem Marktkorb am Arme zum Thiergärtnerthore. Hell und freundlich und schön, wie der Sonnenstrahl selbst, der sie beleuchtete, war Maxentia's Erscheinung. Der Rock, kurz genug, um die weißen Strümpfe und Halbschuhe sehen zu lassen, war zwar nach der Sitte dunkel; aber das Mieder blitzte von Silberschnüren, die aus den kurzen Aermeln hervorquellenden breiten Hemdkrausen funkelten förmlich im Sonnenglanze und wetteiferten mit der Stickerei auf der weißen Seidenhaube. Fürwahr, das wäre ein schönes Bild für Meister Schäuffelein gewesen!

An der Ecke des Thiergärtnerthors stand ein stattliches Bürgerhaus. Die Räume des Erdgeschosses mit ihren wenigen und kleinen Fenstern waren fast kellermäßig; der erste Stock bestand aus Mauerwerk, auf welchem sich noch zwei Gestock Fachwerk sammt einem himmelanstrebenden Dache setzten. An der Hausecke stand ein kurzer, starker Pfeiler, auf welchem sich ein zwei Stock hoher, ausnehmend fein gegliederter und verzierter Erker mit großen schimmernden Fensterscheiben erhob, die in der oberen Abtheilung durch rothe Teppiche im Innern verhangen waren.

Zu den beiden breiten vorderen und zwei spannenbreiten Fenstern dieses Erkers flog gewiß der Blick der Meisten, welche über den kleinen Platz der Thiergärtnergasse wandelten; denn oben in jenem Erker hauste und arbeitete der berühmteste Mann, welchen Nürnberg besaß, Peter Vischer und seine Söhne und selbst Herrn Wilibald Pyrkheimer nicht ausgenommen.

Das Haus war dasjenige des Malers Albrecht Dürer.

Eine Magd kehrte die Straße vor dem Hause und führte mit mächtigem Schwunge den Reisbesen. Dennoch mußte die Arbeit sehr tadelhaft sein; denn eine säuberlich gekleidete, lange und schlanke Frau mittlern Alters, mit spitzer, weißer Hornhaube, erschien in der Hausthür und hielt eine schmetternde Vorlesung über die Kunst des Straßenfegens.

„Guten Morgen, Base Agnes!“ sagte Maxentia, plötzlich um die Ecke biegend. „Großer Gott, wie ich erschrak, als ich Eure Stimme erkannte und meinte, es sei ein Unheil passirt.“

„Das Mädchen hat sich für Lohn verdungen und versteht keine Arbeit“, sagte die Frau Agnes, „aber ich werd's ihr auf den Kopf geben. Woher kommst Du denn so früh, Marli? fürchtest Du, daß die Fische auf dem Markt faul werden bei der Hitze?“

„Base Agnes“, flüsterte Maxentia, „ich habe eine sehr, sehr wichtige Nachricht!“

Frau Agnes war, obgleich schon im mittlern Alter, immer noch berechtigt, sich unter die schönen Frauen zu zählen. Sie besaß große, leuchtende Augen, blau wie Stahl, eine vornehm geschnittene Nase und einen sehr anmuthigen, mit weißen Zähnen verzierten Mund. Dieses Gesicht nahm mit merkwürdiger Schnelligkeit ein ganz und gar anderes Ansehen an und es wäre schwer

gewesen, was und wie sich das Alles verändert habe. Das war dunkel- oder vielmehr mißfarbig geworden, wie ein mit verdünntem Kienruß überstrichenes Portrait. Es war jetzt ein altes Frauengesicht geworden, mit keinen großen, sondern kleinen, stechend funkelnden Augen.

„Mein Joseph Maria! Ihr seid doch nicht böse auf mich, gute Base Agnes?“ fragte Marli, einen Schritt zurücktretend.

„Ich habe es schon lange gemerkt, daß mein Dürer und sein böser Freund, oder böser Feind Wilibald, wieder einen Anschlag gegen mich im Schilde führen“, sagte Frau Agnes mit rauhem Tone. „Aber ich werde ihnen die Zeche ankreiden. Ich weiß schon Alles, was Du sagen willst, Marli . . Es geht einmal wieder an's Bilderverschenken; aber daraus wird meiner Seel' nichts!“

„Ihr irrt, Base, ich habe blos von mir zu reden und von dem Besuche, welchen Herr Pyrkheimer in vergangener Nacht erhalten hat . . .“

Frau Agnes schöpfte Athem und horchte ganz verstört auf, daß sie in Marli's Gedanken eingehen sollte.

„Der Kaiser Max mit einem vornehmen Begleiter sind in unserem Hause“, flüsterte Maxentia.

Frau Agnes schien zu erstarren wie Lot's Weib. Sie zog die schöne Verwandte zitternd in's Haus, unten in die große Stube, wo Niemand sich aufhielt als zwei große Katzen, die Mehlsäcke und Hürden mit getrockneten Kirschen zu bewachen schienen.

„Bist Du gewiß, Mädchen, daß es der Kaiser ist?“ fragte Frau Agnes ganz erstarrt sich vorbeugend.

„Verlaßt Euch drauf!“

„Aber Du hast nicht gehört, was der Herr Max mit Deinem Ohm verhandelte! Ob sie über Meister Albrecht und über mich insbesondere gesprochen haben . . .?“

„Ich habe ein paar Mal gelauscht; aber ganz viel konnte ich nicht verstehen. Herr Pyrkheimer sprach meist so demüthig leise und Derjenige, welcher der Kaiser ist, hat eine so wüste oberländische Aussprache, daß die Worte am Ohre vorbei sind, bevor man sie verstanden hat . . . Aber deutlich habe ich Meister Dürer's Namen gehört, und dann war auch noch von anderen Schilderern die Rede.“

Frau Agnes, die doch so leicht durch irgend eine Controverse nicht zum Verstummen gebracht werden konnte, schwieg lange und ihr Athem ward keuchend.

„Das ist eine abgeredete Sache“, sagte sie, fest Maxentia's Hand drückend. „Der Pyrkheimer gönnt mir nicht das Licht im Auge. Er hat geschworen, mich unter die Füße zu bringen. Wo der Name von Meister Albrecht genannt wird, da kommt meiner hinterher: Dürer als der tapfere, fromme Ritter und ich als das Schreckbild der Hölle . . . Und wenn ich nicht wäre und gewesen wäre, was sollte mit Dürer geworden sein? Gewinnt er jetzt blutwenig mit all' seiner Kunst, so würde er, wenn ich nicht auf Zahlung und Sparsamkeit hielte, vollends noch weniger als ein Taglöhner verdienen . . . Wenn ich hier in diesen beiden Stuben einen Handel mit Fischen, Käsen und Eiern aufthun wollte, so würde ich mehr verdienen, als Alles, was Meister Dürer mit seinen Gesellen anzuschaffen vermag . . . Aber ich gelte nichts, soll nichts gelten, damit ich zur Seite geschoben werden kann, wenn es gilt, meinen Eheherrn auszuplündern. Und um ihn gründlicher auszunutzen, als das bis jetzt geschehen konnte, dazu ist Seine kaiserliche Majestät hier persönlich erschienen . . .“

Maxentia schüttelte ungläubig den Kopf.

„Was hat denn Herr Max Anderes in Nürnberg zu thun?" fragte Frau Agnes heftig und ganz wieder in ihre streitbare Laune gerathend. „Wir wollen hier weder von ihm, noch von seinen Pfaffen und Landsknechten wissen! Es ist ein ewiges Gelöbniß, das einst Kaiser Rudolph für alle seine Erben gethan hat, daß der den Pfaffen das Roß als Knappe führen soll, wer Habsburg heißt ... Nein, nein, Kaiser Max ist hier, um mir meinen Eheherrn mit auf Reisen zu führen, wie Herr Pyrkheimer denn nicht müde geworden ist, zu wiederholen: der Meister geht hier ein — was war er für ein Held, als er italienischen Boden unter den Füßen hatte! — Aber das Mal würde Dürer mir draußen bleiben; habe ich doch kaum mit Aechzen, Geschrei und Gelübden ihn bewegen können, aus Welschland wieder heimzukehren ... Der Kaiser soll mir kommen — ich will ihm heimleuchten und wär's bis in's Tirol hinein! — Hast Du selbst mit ihm gesprochen, Maxli?"

„Ja, Frau Agnes ..."

„Du hast wohl nicht daran gedacht, daß der Kaiser Dein Pathe ist ...?"

„Als ich mit ihm wenige Worte wegen einer prächtigen Kette wechselte, die er mir schenken wollte, wußte ich noch nicht, daß der Herr der Kaiser sei."

„Wer hat Dir's denn gesagt, Maxentia?"

„Ach, gute Muhme, wenn Ihr nur nicht glauben wolltet, daß Schäuffelein es auf Meister Dürer abgesehen hätte ...", brachte Maxentia in großer Herzensbeklemmung hervor.

Frau Agnes zog die Brauen zusammen und sah mit ihren bohrenden Augen in's Weite.

„Weißt Du, Maxli, der Schäuffelein wird Dir auch nicht groß nütz sein", sagte Agnes kalt. „Und ich bin nie sehr grimmig gegen ihn gewesen — weil er doch nichts gegen meinen Eheherrn auszurichten vermag ... Aber Schäuffelein fischt immer so im Stillen um Meister Albrecht herum, ob er ihm wohl den Auftrag zu einer Schilderei vor dem Munde wegfischen möchte. Nun, es ist ihm ja auch mit der Votivtafel für die Sieveritzen's gelungen; aber dafür fehlt auch der Pinsel von Dürer drin! Aber Herr Pyrkheimer meinte ja: der Schäuffelein finge da an mit seiner Kunst, wo Meister Dürer mit derselben zu Ende sei!"

Maxentia's Wangen brannten vor Erregung. Ihr ganzes Wesen verrieth, daß für sie ein entscheidender Augenblick gekommen sei.

„O, beste Muhme", rief sie, „wie Ihr doch im Irrthum seid! Herr Pyrkheimer ist der erbitterte Feind von Schäuffelein ..."

„Seit wann denn?"

„Ach", stammelte Maxentia, „Herr Pyrkheimer behauptete, daß mich Schäuffelein geküßt habe, wie er im Spinde den Korkzieher suchte ... Und es ist auf meine Seligkeit nicht wahr ..."

„Nun, wenn's dasmal gefehlt haben sollte mit dem Küssen, so hat's dergleichen wohl zu anderer Zeit desto mehr gegeben", antwortete Agnes trocken ... „Aber, wenn der Herr Wilibald so gar wild ist, was sollen die Leute denken? Will er selbst Dich heirathen, Maxli?"

„Ach, gute Muhme Dürer, wenn Ihr mir doch nur ein wenig helfen wolltet! Großer Heiland, wenn ich nur erst die schwere Gefängnißthür des alten Castells auf immer hinter mir hätte!"

Und Schön-Maxli rang die Hände.

„O, ich selbst kann ja nicht gegen den Pyrkheimer aufkommen!" sagte Agnes, indeß ihre fun-

kelnden Augen hin- und herflogen, als suche sie irgend einen Plan zu haschen . . . „Aber, gilt's dem Pyrkheimer so thu' ich schon etwas und schlage mir's aus dem Sinne, daß er sich über Meister Dürer zu erheben versucht hat."

„Sagt mir, Frau Agnes, was habt Ihr im Sinne?" fragte Maxentia in höchster Aufregung.

„Noch gar nichts, Kind . . . Das will abgelauert sein, wie der Jäger dem Hasen auflauert. Aber verlaß Dich drauf: ich werde dem Herrn Wilibald auf die Finger schauen und nicht verfehlen, ihn über Helm und Kragen zu treffen."

Draußen ward's lebendiger, als bisher. Die Gemüseweiber, welche die Ecke des Hauses von Meister Dürer besetzt hielten, erhoben sich und man sah von der Stube aus ihre gewaltigen Flügelhauben in lebhafter Bewegung. Frau Agnes eilte zum Fenster.

„Da sind sie schon!" stieß sie hervor. Sie war sehr blaß geworden, bewahrte aber ihre volle Geistesgegenwart . . . „Geh' hinaus, Maxli, es ist der Pyrkheimer und der da neben ihm, der mit dem ernsten, blassen Gesicht, das ist der Kaiser . . . Und da sind auch noch mehr Fremde und der Rath Muggenau . . . Halte sie auf: sage, Du hättest Niemand von uns daheim gefunden . . . Sag' was Du willst; aber ich muß erst im Arbeitszimmer Dürer's aufkramen, oder die Herrschaften gerathen in die leibhaftige Trödelbude hinein . . ."

Damit schoß Frau Agnes aus der Thür und in die Dunkelheit hinein. Die Stöckchenpantoffeln klapperten auf der Treppe; aber die Trägerin war den jetzt in's Haus eintretenden Herren glücklich entwischt.

Maxentia hatte keine Wahl, sondern mußte dem Befehl der Frau Agnes gerecht werden. Wenn nur Pyrkheimer nicht gleich voran gegangen wäre! Aber, hier ließ sich nichts ändern.

„Du, Maxentia?" fragte Herr Wilibald sehr mißmuthig. „Was machst Du hier, während ich glaube, daß Du zum Schrannen gegangen bist?"

„Sieh da, das Maxli", sagte Kaiser Max, die Fingerspitzen an den Hut legend. „Je lieber mir das Jüngferlein, je mehr trägt mir der Gamsstieg ein" — fügte der alte Waidmann hinzu, indeß die Trümmer jenes Lächelns über sein hageres Gesicht strichen, womit er einst die schönen Augsburgerinnen bezaubert hatte.

Hinter dem Kaiser ging, etwas ängstlich umherspähend, Herr Wilibald; dann folgten Graf Dietrichstein, der junge Graf Althan und der kaiserliche Rath Doctor Muggenau.

Als Maxentia des Letzteren ansichtig wurde, hätte sie sehr gern die Flucht ergriffen; aber sie bedachte, daß sie die Gunst von Frau Agnes auf immer verscherzen werde, wenn sie auf ihrem Posten nicht ausharre. Das Mädchen wandte sich an Herrn Wilibald.

„Herr Pyrkheimer, wenn Ihr doch dem Herrn Kaiser sagen wolltet, daß ich Meister Albrecht und Frau Agnese gesucht, aber nicht zu Hause gefunden habe . . .", fing sie zagend an.

„Ei Potz Velten und Sanct Florian!" sagte der Kaiser. „Woher sollte Herr Pyrkheimer denn so im Handumdrehen den Kaiser nehmen? Ich bin's heute nicht, kleines Pathchen, und auch für so lange nicht, als ich in Nürnberg sein werde, ausgenommen, wenn ich Dir, schöne Maxentia, noch einmal das Kettlein anbieten und für einen seufzenden Anbeter ein gutes Wort einlegen werde . . ."

Maxentia machte eine abwehrende Bewegung und wandte den Kopf ab.

„Nun, Deinem Taufvater kannst Du immerhin die Hand reichen!" sagte der Kaiser sanft. „Mit der Werbung können wir's ja noch auf sich beruhen lassen!"

Der Kaiser hielt Maxentia's Hand in der seinigen.

„Ich will nicht wieder auf die Gasse", sagte er, „denn die Leute scheinen es darauf abgesehen zu haben, mir 'was Besonderes vom Gesicht ablesen zu wollen. Ich will hier im Hause warten, bis Meister Dürer wieder heimkommt — denn sicher hat er die Stadt nicht verlassen . . . Führe mich, Kind; es ist hier ziemlich finster . . . Ein oder das andere Stübchen wird Frau Agnese für uns schon übrig haben . . ."

Maxentia führte den Kaiser treppan. Auf dem Corridor stand Frau Agnes, die für nothwendig gefunden hatte, eine noch höhere und streitbarer aussehende Haube aufzusetzen.

„Nun, Herr Pyrkheimer", sagte sie, „da Ihr so früh kommt, werdet Ihr hoffentlich ein guter Bote sein . . ."

„Ja, ehrsame Frau Base, und ich wollte, daß ich sagen könnte; ich bringe den Frieden . . ."

„Herr Vetter", antwortete Frau Agnes, „Ihr habt Euch so lange damit beschäftigt, den Streit zu suchen, daß Ihr so gar leicht den Frieden nicht auffinden werdet. Habt Ihr ihn aber mitgebracht, so soll er mir willkommen sein. Nur müßt Ihr mir nicht zumuthen, die Kosten zu tragen! Wir haben schon mehrfach solche Pacta geschlossen und immer ist's an mir und Meister Dürer gewesen, in der Gestalt von Bildern oder Kunstschnitzereien das Opfer für den Frieden zu bringen . . . Welche Herren bringt Ihr da?"

„Freunde unseres guten Meisters aus den österreichischen Landen!" sagte Pyrkheimer.

„Die Stunde ist nicht wohl gewählt . . . Hier habe ich den Borstbesen, um Dürer's Malzimmer aufzuputzen . . ."

„O, das wird Zeit haben . . ."

„Nein, nein, Herr Pyrkheimer; hier im Hause bestimme ich, was gethan werden muß und was Zeit hat oder keine!"

„O, Frau Base, es sei fern von mir, Euer Recht anzutasten", antwortete Pyrkheimer sehr behutsam.

„Dann tretet ein, Ihr Herren — ich werde gleich meine Arbeit abmachen . . ."

Eine schmale hohe Thür ward geöffnet und man sah einen langen, gebückten Mann mit grauen Ringellocken, in einen fast priesterlichen Talar gehüllt, an einem kleinen Bilde malend, vor einer Staffelei stehen. Der gleichgültige, halbtraurige Blick, mit welchem sich der altgewordene Meister umschaute, verrieth deutlich, daß Frau Agnes keine Sylbe davon gesagt hatte, wer im Begriff war, den Meister heimzusuchen.

Der Kaiser schritt mit Lebhaftigkeit voran dem Maler die Hand entgegenstreckend.

Dürer erhob beide Arme und stieß einen Ausruf freudigster Ueberraschung aus. In höchster Verwirrung legte er Palette, Pinsel und Malstock zur Seite und beugte das Knie. Maximilian machte ganz dieselbe Bewegung.

„Nun, beim heiligen Crispinus und seinen Lederhosen", rief der Kaiser, den frohen Ton der Jugend anschlagend, wenn wir uns auf die Kniee gelegt haben werden, was sollen wir beiden alten Gesellen dann mit einander anfangen?"

Er umarmte Dürer.

„Nein", fuhr Max mit hohem Tone fort, „Fürst gegen Fürst und Aug' in Auge, in denen Jeder bei dem Andern die alte Liebe, die alte Ehrerbietung wiederfindet! Wenn gefragt wird, wer

von uns Beiden sein Reich am besten regiert hat, so muß ich vor Euch zurückstehen, Meister Albrecht!"

Frau Agnes stand am Fenster und zupfte hier und dort an dem Vorhange und machte mit der langen Bürste Bewegungen in der Luft — das sonst so kalte Auge blinkte von Thränen der Befriedigung und Freude.

„Das ist noch ein Morgen", sagte sie halblaut, „der Jahre der reichsstädtischen Zünftlerherrlichkeit aufwiegt."

„Ich mache meine Abschiedsbesuche", fuhr Max fort. „Ich werde mir die alten, lieben Gesichter recht fest einprägen, damit ich mich später dran erlaben kann, wenn man mir Wappen, Scepter und Krone auf den Schrein setzt!"

Dürer machte eine Geberde des Schreckens.

„Ja, ja, mein lieber Meister, das möge Dir nicht sonderlich vorkommen! Man will im Reich vom Kaiser nichts mehr wissen, und wer noch zu ihm hält, der sucht nur an sein Schwert zu kommen, um dasselbe für eigene Rechnung zu gebrauchen. Ich bin „ein Mann nach alter Weise, der läßt sich nit irren auf seiner Reise" — der „Theurdank hat nach eigener Art gestritten, drum sei's auch auf eignem Bügel zur Urständ geritten . . .""

Max setzte sich nieder und schaute vor sich nieder. Dann gewann seine Lebhaftigkeit die Oberhand über „Frau Melancholia", deren Bild fein gemalt in dem einen Fenster flimmerte und glitzerte.

„Was ist denn da auf der Staffelei, Meister?"

Dürer nahm ein hölzernes Täfelein, etwa zwei Spannen hoch und anderthalb Spannen breit, ein fast vollendetes Brustbild eines jungen, nackten Mannes zeigend. Der Kopf und die Augen waren nach oben gewandt; die Stirn, die Brauen und die Umgebung der Augen sprachen von bitterm Schmerze, dessen Macht aber nicht im Stande war, die sanftmüthige Entschlossenheit in dem Ausdrucke des Mundes zu verwischen. Von wunderbarer Vollendung war der frische, von Jugendkraft geschwellte Körper, die breite, sich mächtig hebende Brust — in welcher ein befiederter Bolzen steckte.

„Sanct Sebastian!" sagte Kaiser Max. „Seht, Meister Albrecht, das ist ein Täfelein, als wenn ich's bei Dir expreß bestellt hätte. Aber es giebt, glaube ich, zwei lebendige Sebastians hier im Gemache . . . Wir Beide haben das liebende Herz mit allen Schätzen der Kraft und der Erhebung über irdisches Elend der Welt dargeboten und man hat uns mit einem schneidigen Todesboten geantwortet, ganz wie es den Leuten zukommt, die Sebastian heißen wollen! Wann wird dies Bild trocken sein? Ich bitte mir's aus und mein Marschall Althan wird zahlen, was Ihr verlangt."

„Mein allergnädigster Kaiser . . .", antwortete Dürer, die Hand ausstreckend.

„Ja, allergnädigster Kaiser", fiel Frau Agnes mit tiefem Knixe ein, „der Sanct Sebastian ist für den Kirchenstuhl der Rüstner- und Bogner-Gilde-Vorsteher bestimmt und da die Bogner noch gut katholisch, also auch gut kaiserlich sind, so wird der Sebastian am Ende für Geld und gute Worte zu erlangen sein. Aber, kaiserliche Majestät, wir sind zu arm, als daß wir an ein Geschenk für Euch denken könnten . . ."

„Frau Agnes, auf mein Wort, das Geld, das Ihr verlangt, soll Euch beim Abholen des Bildes gezahlt werden", versicherte Max. „Aber der Sebastian ist nicht das einzige Gemälde, das

mich an Meister Albrecht von nun an täglich erinnern wird. Cattareni in Mailand schreibt einen Brief nach dem andern um die Zeichnung zu meiner zukünftigen Prachtrüstung als Großmeister des goldenen Vließes . . ."

„O, kaiserliche Majestät", erwiederte Dürer, „der Entwurf nicht nur, sondern auch die farbige Zeichnung von Harnisch, Helm und Schwert ist längst vollendet und ich habe auch die Theile und ihre Fügung apart gemacht . . ."

Dürer kramte zwischen Holzstöcken, angefangenen Hornschnitzereien und Mappen umher, bis ihm der Schweiß über die hohe, gefurchte Stirn lief.

„Ich sehe schon, Meister Dürer", sagte Frau Agnes rasch zugreifend und zwischen das Chaos mit sicherer Hand fahrend. „Herr Kaiser, wenn hier gesucht werden soll, so versteht das mein Eheherr noch besser, als das Malen; aber wenn gefunden werden soll, so ist das meine Sache."

In der That hielt Frau Agnese bald eine kleine Mappe in der Hand, in welcher sich Ansichten und Detailzeichnungen einer überaus prächtigen, fast phantastisch ausgezierten ritterlichen Rüstung fanden. Der Kaiser streckte nach einem auf Elfenbein herrlich gemalten Miniaturbilde die Hand aus: Hier war der mit der Rüstung und dem seltsam alterthümlichen Helme angethane Ritter dargestellt, welcher die Gesichtszüge des Kaisers Maximilian trug.

„Mein Kaiser", sagte Frau Agnes, „dieses Bildniß gehört mir eigen und ich versichere Euch, daß ich nicht die Absicht habe, mich desselben zu entäußern."

„Der Kaiser", sagte Dürer, „ist der Herr aller meiner Habe . . ."

„Der meinigen aber nicht", bemerkte Frau Agnes fest. „Des Kaisers Ehrenpforte von meinem Eheherrn ist wohl ein gar köstliches Werk; aber das Hauptblatt halte ich hier in der Hand — ich wollte es dem Kaiser schenken . . ."

„Nun, gute Frau Agnese, meine Majestas ist ja hier am Platze und will Eurer Absicht nicht entgegen sein", sagte Max lächelnd.

„O, ich habe dasmal Bedingungen . . . Ich bin für die Wittenberger . . ."

Maximilian sah düster drein.

„Und Nürnberg ist auch meiner Meinung, wenn ein paar Zünfte und die Pfaffen und ihr Anhang ausgenommen wird", fuhr Agnese unerschrocken fort. „Ihr solltet uns die Leute wegschaffen, die sich auf den Kaiser berufen, um hier Unfrieden zu machen und die Gewissen zu irren . . . Solch' ein Thunichtgut ist der Rath Muggenau . . ."

Der Rath trat ein wenig vor und verneigte sich.

„Frau Dürer", sagte der junge Rechtsgelehrte, „ich habe gestern eine derbe Lection empfangen und werde mich glücklich schätzen, die ungastliche Norimberga zu verlassen . . ."

„Nun, dann geht nach Wittenberg, um Euch zu belehren, auf welcher Seite die Wahrheit liegt. Und sodann hätte ich gern von Seiner Kaiserlichen Majestät für mein Nichtchen Maxentia ein ordentliches Pathenangebinde . . ."

Maxentia lauschte draußen — jetzt drückte sie das Ohr fest an die Thür.

„Fragt Herrn Pyrkheimer — ich habe ihr vergebens eine Hochzeitskette aufzudringen versucht!" rief Max lebhaft.

„O, an der Kette liegt ihr nichts! Die gebe ich selbst, wenns so ausschlägt, wie ich wünsche... Es fehlt an dem Bräutigam!"

Pyrkheimer ward leichenblaß.

„Frau Agnes wolle den Scherz nunmehr als beendigt betrachten!“ bemerkte er.

„Ja, das ist ganz meine Meinung, Herr Vetter, und deshalb lasse ich den Ernst walten. Ihr, Pyrkheimer, könnt ja das Maxli doch nicht heimführen ... So überlaßt denn das dem Hans Leonhardt Schäuffelein ...“

Dürer sah erstaunt auf ...

„Ja, ja, Meister Dürer“, rief Agnes, „will Kaiserliche Majestät Gnade an Maxentia erweisen, so wolle der Kaiser bei Pyrkheimer ein kräftig Wort thun, daß ihr nicht gehindert werde, sich mit Schäuffelein zu verloben und zu verheirathen ... Dann ist hier das Bild des Kaisers als mein Ehrengeschenk für Kaiserlicher Majestät Ehrenpforte!“

Max sah bekümmert aus.

„Ich habe dem Doctor Muggenau versprochen, für ihn bei Herrn Pyrkheimer um Maxentia zu werben“, antwortete er. „Zwar habe ich eine Antwort erhalten, die nicht von Herrn Wilibalds Zustimmung zeugt; aber ich hatte mein Spiel doch noch nicht verloren gegeben ...“

„Gebt das auf, Herr Kaiser; fragt Maxentia selbst ...!“ rief Frau Agnes und zog das Mädchen herein in den Kreis der ernsten Männer. „Hier, Maxli, es muß gesagt werden, daß es der Schäuffelein und kein Anderer ist, welcher Dir als Verlobter genehm erscheint ... fürchte Dich nur dasmal vor Herrn Wilibald und vor Meister Dürer nicht, sonst ist Alles verloren ... Ist's der Schäuffelein?“

„Ja!“ hauchte Maxentia.

„Vergebt“, bemerkte Muggenau mit tiefer Verbeugung; „aber ich wage, Frau Dürer, meine Bitte mit der Eurigen zu vereinigen ... Schäuffelein der Maler ist mein Lebensretter — nie soll von mir gesagt werden können, daß ich ihm dadurch meinen Dank abgestattet habe, indeß ich ihn beraubte.“

„Brav, Herr Doctor!“ rief Kaiser Max. „Und nun, Herr Pyrkheimer? Nun, Meister Albrecht?“

„Mein Kaiserlicher Herr, es giebt Keinen in Nürnberg, der mir, außer meinem alten Freunde Wilibald, näher stände, als mein wackerer Schüler Schäuffelein ...“

„Aber ich!“ sagte Frau Agnes. „Wo bleibe ich?“

„Dich, Frau, rechne ich zu mir selbst“, erwiederte Dürer mit melancholischem Lächeln.

„Ich will meine Einwendungen verschweigen“, brachte Pyrkheimer hervor. „Heirathet Maxentia, so bin ich meiner Verantwortlichkeit für sie ledig ...“

„Die Hände drauf!“ sagte Max. „Und nun Frau, Agnes, wo ist der Großmeister des Goldenen Vließes?“

„Hier, Majestät!“ antwortete Frau Agnes und übergab dem Kaiser das Bild.

Am Abende richtete Frau Agnes die Verlöbniß Schäuffelein's mit der schönen Maxli aus ... Es ging hoch her im Hause Meister Albrecht's — denn die Künstler und Rathsherren drängten sich fast in den Zimmern, also daß die Frauen und Töchter kaum zum Tanze gelangen konnten. Meister Dürer hatte mit Maxentia, welche des Kaisers Kettlein trug, den ersten Ehrentanz.

Aber Herr Wilibald war ausgeblieben. Düster und halbfiebernd saß er über seinen Papieren.

Kaiser Maximilian aber hatte mit seinen Begleitern, der unkaiserlich gesonnenen freien

Norimberga bereits den Rücken gewendet und den Weg zum Kloster Vierzehnheiligen eingeschlagen, wo ihn ein päpstlicher Nuntius erwartete.

Ein Jahrhundert war vorübergerauscht. Ein furchtbares Gewitter entlud sich im Herzen Europas mit betäubenden Schlägen. Niedergegangen war die alte Herrlichkeit der deutschen Kunst, gleich derjenigen Italiens — die Waffen klirrten und die Bilder, welche gemalt wurden, troffen von menschlichem Blute und wurden von brennenden Städten und Dörfern beleuchtet in grausiger Weise. Rom rang mit Deutschland, der Glaube mit der Wissenschaft.

In den Niederlanden war ein mächtiger Apostel des katholischen Romanenthums erstanden, der mit einer unübertroffenen Schöpferkraft den Kreis der kirchlichen Idee Roms in seinen Gemälden verherrlichte. Der Tempel, in welchem dieser Priester der Kunst waltete, erinnerte an jene Kuppeldome, aus denen einst christliche Priester die Augurn vertrieben hatten.

Der mächtige Thurm einer Kathedrale im Style der Nordfranzosen, die spitzgiebeligen Häuser mit ihren Speichern oben, der schöne, stillfließende Strom, die Burg auf dem Berge mit ihren kleinen Castellen, der rege Schiffsverkehr deuten uns das reiche, stolze Antwerpen an. Hier wars, wo Meister Rubens sich seinen Olymp schuf.

Ein enger, langer Garten im Sinne der freien Natur, mit schattigen Büschen und einer wahren Fluth von Rosen prangend, führte zu einer antiken Rotunde mit gläserner Kuppel. In den Cellen zur Rechten und Linken arbeitete der Meister mit seinen zahlreichen Schülern. Die im Freien und am Porticus aufgestellten Statuen ließen auf die Schätze schließen, welche das Innere der Rotunde barg.

Hier hatte Rubens eine Anzahl seiner Gemälde, die auf besondere Weise mit seinen Erinnerungen, seinen Sympathien verbunden waren sammt Meisterstücken ersten Ranges aus den italienischen und spanischen Schulen aufgestellt. Die Menge und der hohe Kunstwerth der Sculpturen machte diesen Bildern den Rang streitig. In der Wandelbahn des von oben beleuchteten Kunsttempels standen Italiens und Spaniens Bäume und Blumen — dazwischen Ruhesitze, — Plätze für Unsterbliche.

Zwei Cavaliere gingen in lebhaftem Gespräch und die Bilder musternd umher. Der Eine war Rubens selbst, mit bereits an den Schläfen bleichendem Ringelhaar und mit dem berühmten Schnurr- und Knebelbarte. Er hielt den Federhut in der Hand, während sein Begleiter sich bedeckt hielt.

Dies war eine lange Gestalt, durchaus in Schwarz gekleidet, mit kleinem spanischen Hut, in kurzem Mantel, und mit violetten Strümpfen. Die Linke ruhte auf einem funkelnden Degengriff. Dieser Cavalier, klug und finster zugleich aussehend, war der Infant Cardinal Karl Ferdinand General-Statthalter der Niederlande.

„Ihre kaiserliche Majestät und Liebden", sagte der Cardinal. „Infant hat anjetzo mehr denn in anderen Temporibus, der Stärkung seines gläubigen Willens vonnöthen, wie denn kaiserlich höchstgnädige Liebden neuerlichst sehr schwanken ob der gräulichen Transactionen der Protestantischen. Der Kaiser hat mir das goldene Vließ verliehen und ausdrücklich rescribirt: ich habe als Seiner spanischen Majestät Bruder, des allerkatholischen Monarchen, bei dem Toison d'or an mein priesterliches Vermittleramt ernstlich zu denken . . ."

Rubens beugte sich und sein kluges, durch die Kunst wie durch die Diplomatie gleichmäßig geschärftes Auge streifte den hohen Kirchenfürsten, als wolle er seine Gedanken errathen.

„Ich fasse die Pflichten eines Ordensritters des Toison d'or etwas anders auf. Es ist kein Zweifel, daß der Stifter dieses illusteren Ordens ein treuer gehorsamer Diener der Kirche war, der nie mit Abtrünnigen pactirte. Die Habsburger, welche den Orden trugen, wandelten bis jetzt in seinen Fußtapfen! Das muß Ihrer kaiserlichen Majestät anschaulich und devot dargelegt werden ... Malt mir die Großmeister des Toison d'or, Rubens — es ist eine erhabene Versammlung, die mit ihrer stummen Sprache der Kaiser zum festesten Ausharren im Kampfe für die Kirche ermuntern wird. Da ist Kaiser Max — beginnt gleich heute mit ihm, dem echt deutschen Kaiser Euer Werk . . ."

Es hing neben einer gewaltigen Skizze des Wunders von S. Ignatio, an dem Besessenen vollzogen, das Bildniß des alten Gamssteigers — ein Bruststück, wundervoll gemalt. Der Kaiser hielt einen Granatapfel in der Hand.

Das Bild trug Dürer's wohlbekanntes Zeichen.

„Nehmt das Gemälde zum Vorbilde für die Figur des großen und gläubigen Kaisers Max!" sagte der Infant. „Ich glaube nicht, daß Ihr selbst in den Galerien von Madrid und vom Escurial ein charakteristischeres Bildniß des Kaisers finden werdet, der, an die Schwelle der neuen Zeit gestellt, in unsere kirchliche und politische Wirrsal als der treue Beschützer der Kirche und des innern Friedens im deutschen Lande uns entgegenleuchtet."

„Haltet zu Gnaden, mein Prinz", antwortete Rubens; „aber für den für Euch angegebenen Zweck ist mir ein Portrait Kaiser Maximilian's bekannt, mit welchem dies Bildniß mit dem Granatapfel sich nicht vergleichen läßt"

„Das Bild, welches Ihr meint, wird herbeigeschafft werden, dafern es sich doch nicht in England befindet."

„O, Eminenz", rief Rubens, „keine hundert Schritte von hier wird das Bild verwahrt . . . Aber, die Schwierigkeit wird sein, dasselbe auch nur für die Copie zu erhalten . . . Wie hoch ich mein Angebot auch gesteigert habe, der Eigenthümer ist unerbittlich geblieben . . ."

„Vielleicht wird er sich's überlegen, ob er meine Bitte abschlägt", murmelte der Cardinalinfant, sich höher aufrichtend. „Laßt den Mann sofort hierher bescheiden . . . Und das Bild soll er mitbringen . . ."

„Eure Eminenz, der Mann ist ein Jude, José Zumala, einer der hier neuerdings angekommenen Flüchtlinge aus Spanien . . ."

Die Augen des Cardinals glühten.

„Ein Jude — Anathema sit! Ein Jude in meiner geweihten Nähe?"

„Mein Prinz", antwortete Rubens, sich tief verbeugend, „ich bin zu Eurem Dienst, um Zumala Alles zu sagen, was Ihr mir befehlen werdet!"

Der Cardinalinfant sann einige Augenblicke nach.

„Er ist hartnäckig", sagte er, „wie alle die verworfenen Kinder seines Geschlechts Trotz meines Wunsches wird er Euch heute abweisen, wie er es früher gethan, wenn ihm mein Anblick nicht die Furcht nahe legt, daß eine Weigerung für ihn zum Unheil ausschlagen kann . ."

Rubens sah mit einem fast scheuen Seitenblicke auf den Infanten.

„Euer Eminenz, möchte das Wort, welches ich sagte, für Zumala zum Glücke ausschlagen . . . Aber es ist gewiß, er kennt die Furcht nicht . . .“

„Und ist doch aus Spanien geflohen vor den Wächtern der Gesetze über den Glauben?“ Und der Cardinal trug auf seinem schmalen, blutrothen Gesicht ein fürchterliches Lächeln.

„José Zumala ward durch seine Liebe für seine Familie bestimmt, wie er erzählte“, bemerkte der Maler leise.

„Ah! Wer liebt der fürchtet!“

Und abermals erschien dies seltsame Lächeln.

Der an dem Eingange der Rotunda stehende Diener in der Tracht der schweizerischen Landsknechte ward abgesandt und wenige Minuten später trat eine eigenthümliche Gestalt in den Tempel der Kunst.

Dies war ein Mann von etwa achtunddreißig Jahren, hoch und kräftig, mit dem nordafrikanischen-Turban auf dem Haupte und angethan mit einem schwarzen Talar, der fest durch einen breiten Gürtel um die Hüften gehalten, die ungewöhnliche Schönheit des Wuchses hervorhob. Das Antlitz war tief olivenfarbig; die Augen tiefschwarz, aber von überaus sanftem Ausdrucke, Ohren und Hände waren mit kostbaren Ringen geschmückt.

Der Cardinalinfant suchte die äußerste Entfernung von dem Juden zu erreichen. Er stand abgewandt und schien die Bilder zu betrachten.

„Rabbi José Zumala“, sagte Rubens, den ehrerbietigen Gruß des Juden erwiedernd, „es handelt sich heute nochmals und zwar dringender als jemals um Euer Bildniß des Kaisers Max...“

„Hier ist die Ehrenpforte des Kaisers und hier in der Pergamentschale das Bild, das Ihr so sehr wünscht . . .“

„O Zumala, ich habe mich bescheiden gelernt, aber Seine hohe Eminenz, der Cardinalinfant hat den bestimmten Wunsch ausgesprochen, das Bildniß zu erwerben . . .“

Ein rascher Blick des Juden streifte die dunkle Figur des Generalstatthalters.

„Hier ist das Bild! Und sauber gehalten, wie es solches verdient“, sagte José Zumala.

Rubens beugte sich vor, um mit einem Ausrufe der Bewunderung das Werk des deutschen Meisters zu begrüßen.

„Für Geld ist mir Dürer's Werk nicht feil!“ sagte José Zumala, den glänzend schwarzen Bart streichend. „Aber der Cardinalinfant wird dies Bild von mir als ein Zeichen des ehrfurchtsvollen Dankes erhalten, wenn er sich bewogen findet, ein Einsehen zu haben, daß meine Glaubensgenossen nicht durch Soldaten allwöchentlich in die Messe getrieben, daß unsere Kinder nicht von der Straße weggefangen werden, um in Klöstern erzogen zu werden.“

„Schweige!“ rief der Infant mit scharfem Tone.

„Wenn ich schweige, werden die Steine der Klostermauern reden!“ sagte Zumala.

„Der Nachweis ist zu führen, daß Dürer's Bild ehrlich von dem Juden erworben wurde . . .“, sagte der Statthalter, immer abgewandt stehend.

„Gewiß, gewiß“, rief Zumala, „sobald nachgewiesen sein wird, daß das Bild dem berechtigten Eigenthümer gestohlen ist.“ Sehr ernst fügte er hinzu: „Als Kaiser Max in der Bedrängniß der letzten Jahre seines Lebens von den Juden zu Madrid, Sevilla und Mallorka Geld anlieh, ist

dies Bild neben vielen anderen Pfandstücken nach Sevilla und in die Hände meines Großvaters gelangt. Nie ist die vorgestreckte Summe bezahlt worden."

„Was will denn der Mann für das Bild?" fragte der Infant.

„Ich habe den Preis gesetzt — es ist noch ein zweiter mit ihm verbunden: der Ruhm der Vernunft und der Menschenliebe."

„Meister Rubens, laßt den Mann abtreten", sagte der Infant.

„Ihr bedürft gewiß des Bildes nicht, um dasselbe genau wiederzugeben, Meister?" fragte der Infant.

„Nein, Eminenz, die Phantasie Dürer's geht auch bei diesem kleinen Werke so eigenthümliche Gänge, um sich nicht auf einen Blick fassen zu lassen. Aber, gnädigster Prinz, das Wort von der Duldung, welches José Zumala aussprach, ist, wie mir däucht, zu guter Stunde ausgesprochen. Die kirchliche Macht hat den Bogen zu scharf gespannt — die Sehne wird brechen oder mit Gewalt zerschnitten werden!"

Der Infant ward nachdenklich. Dann reichte er dem Staatsmanne und Künstler die Hand und sagte:

„Ihr möchtet Recht behalten, Meister. Laßt Euch das Bild geben und sagt dem Juden die Freiheit seiner Glaubensgenossen von der Messe zu. Euer Gemälde erwarte ich mit Sehnsucht."

Rubens empfing das Bild Zumala's, das wahrscheinlich mit vielen anderen von dem Meister gesammelten Kunstschätzen seinen Weg nach England fand, während der Kaiser Max des Rubens in die Galerie des Erzherzogs Leopold gelangte, dessen Erbe der Kaiser in Wien wurde.

Dr. A. G.



P.P. RUBENS pt.

W. FRENCH sc.

PETRUS & PAULUS.

MUSEUM IN BERLIN.



P.P. RUBENS pt.

MERCKEL sc.

DIE AUFERWECKUNG DES LAZARUS. THE RAISING OF LAZARUS.

DRESDENER GALERIE.



P.P. RUBENS pinx^t. W. FRENCH SC.

DIE LÖWENJAGD. THE LION HUNT.

BELVEDERE



P. P. RUBENS pinxt

W. FRENCH sc.

LA PELISSE.

PINAKOTHEK.



RUBENS p^{t}. MERCKEL sc.

SIMSON UND DELILA. SAMSON AND DELILAH.



ANTON VAN DYCK pinx.t A.H. PAYNE sc.

AMOR.



ANTON VAN DYCK pinx[t]

W. FRENCH sc.

PRINZ RUPRECHT

VON DER PFALZ.

MUSEUM IN BERLIN.



VAN DYCK pinx. WAGNER sc.

GRABLEGUNG CHRISTI. BURIAL OF CHRIST.

Biographischer Theil.

Inhalt des zweiten Bandes.

Biographischer Text.

*) S. 10 Z. 5 von oben ist zu lesen: „. . . . die kleine Madonna des Herzogs von Litta, früher in Mailand, jetzt in der Eremitage zu St. Petersburg, . . .“



Leonardo da Vinci.

Lionardo da Vinci.

Die gesammte Kunst des XV. Jahrhunderts bietet den Charakter des Suchenden dar. Alle ihre Hervorbringungen tragen in Gutem und Schlimmem den Stempel der losgebundenen Individualität, des rechten Wahrzeichens der Renaissance. All' dieses Suchen und Streben abzuschließen, die getrennten Richtungen des neuen Geisteslebens in sich zu vereinigen, die Anfänge der Renaissance zum Ziele zu bringen und die volle Blüthezeit derselben zu beginnen, war ein Mann, einer der wunderbarsten Menschen, die je gelebt, unbedingt der größte Künstlergeist des XV. Jahrhunderts berufen, Lionardo da Vinci. Er war für die Kunst seines Zeitalters, was Lessing für die deutsche Literatur des vorigen Jahrhunderts war, „zugleich der Schöpfer und das Bild der Regel"; der letzte der Kämpfer, der mit im Opfertode brechendem Blick den glänzenden Sieg errungen sah. Die angedeutete Parallele, die sich in ausgiebiger und anziehender Weise bis in Einzelheiten hinein durchführen ließe, ist wunderbar schlagend. So gedankenhaft klar sich entwickelnde Epochen, wie das XV. und das XVIII. Jahrhundert, müssen wohl ähnliche Höhe- und Wendepunkte erleben und verwandte Naturen auf denselben hervorbringen.

Lionardo wurde im Jahre 1452 zu Vinci, einer kleinen Feste im Arnothal, zum Gebiet der Stadt Florenz gehörig, geboren. Er war der natürliche Sohn eines Notars der florentiner Regierung, Messer Piero, damals erst 23 Jahre alt, und einer unbekannten Mutter Namens Catarina. Der Vater scheint den Sprößling schon in früher Jugend legitimirt zu haben; derselbe wurde dann gemeinschaftlich mit eilf rechtmäßigen Söhnen des Ser Piero, die aus drei Ehen entsprossen waren, im väterlichen Hause erzogen. Es dauerte nicht lange, so ließen sich jene unglaublichen Anlagen bei ihm erkennen, durch die er in dem Jahrhundert der großen und vielseitigen Ingenien der größte und vielseitigste Geist werden sollte. Denn alle vor ihm aufgetretenen bahnbrechenden Meister ließ er an umfassenden Fähigkeiten und Kenntnissen weit zurück, und, um mit Waagen's Worten den Umfang seiner Begabung zusammenzufassen, es dürfte in der That schwer halten, in der ganzen Geschichte eine zweite Persönlichkeit aufzufinden, welche von der Natur in so verschwenderischer Fülle mit den herrlichsten Gaben des Körpers und des Geistes ausgestattet worden, wie Lionardo. Zu einer seltenen Schönheit der Gesichtszüge, von welcher noch die von ihm vorhandenen Bildnisse Zeugniß geben, gesellte sich bei ihm ein Körper von stattlichem Wuchs und dem schönsten Ebenmaß der Glieder. Dabei war er in allen Leibesübungen höchst geschickt, namentlich ein kunstgerechter und gewandter Reiter, ein vortrefflicher Fechtmeister und ein vollendeter Tänzer. Außerdem besaß er eine so gewaltige Leibesstärke, daß er ein Hufeisen zusammenfalten, den Klöpfel einer großen Glocke zusammendrehen und das muthigste Pferd im vollen Lauf aufhalten konnte. In der Kunst beherrschte er mit der seltensten Meisterschaft die Gebiete der Malerei, der Bildhauerei, der Baukunst, und — wenigstens als ausübender Künstler — der Musik, wie er denn durch sein Lautenspiel und seinen Gesang alle Welt bezauberte. Auch als Dichter versuchte er sich gelegentlich. Im Reimen aus dem Stegreif aber that es ihm keiner seiner Zeitgenossen in Italien gleich. Auch als Kupferstecher hat

Lionardo einige Versuche gemacht. Mit allem diesem sind aber seine Talente noch keineswegs erschöpft. Er war ein mathematisches Genie, welches sich nicht allein mit den schwierigsten Problemen dieser Wissenschaft beschäftigte, sondern sie auch nach verschiedenen Richtungen praktisch zur Anwendung brachte. So bildete er die Perspective zur völligen Wissenschaft aus, so war er ein ausgezeichneter Wasserbaumeister, und als Festungsbaumeister so berühmt, daß verschiedene Fürsten Italiens sich darin um seine Dienste bemühten, er erfand endlich verschiedene sehr complicirte Maschinen und die künstlichsten Automate. Die Anatomie des Menschen wie des Pferdes, welches Thier er leidenschaftlich liebte, hat er in allen Theilen weit mehr, als zu seinen künstlerischen Zwecken erforderlich war, erschöpft, ja sein Wissensdrang hatte ihn vermocht, die Entstehung und Bildung des Menschen bis in ihre geheimsten Stufen vom Embryo an zu verfolgen. Zu allem diesem kam eine so geistreiche und graziöse Gabe der Unterhaltung, daß sein Umgang Jedermann entzückte.

Mit solchen Gaben, sollte man glauben, hätte er keine Schranke glücklichen Vollbringens finden können; aber seine unendlichen Kräfte verzehrten sich zum großen Theil in den letzten Stadien des Kampfes, in den er gestellt war, die Fülle und disparate Natur seiner Talente wurde ihm zum Hemmschuh; und zu allem Unglück hat wohl selten über den Werken eines großen Mannes ein feindlicherer Unstern gewaltet, als über Lionardo's. So geschah es, daß ganz eben so wie bei Lessing trotz der Bedeutung seiner künstlerischen Production sein gewaltiger Einfluß auf die Kunst seiner Zeit und der folgenden Generation vorzugsweise auf der wissenschaftlichen Begründung der Principien und Mittel beruhte. Dadurch aber bestimmte er selbst Raphael und Michelangelo, und war der einzige der großen italiänischen Hauptmeister, an den sich eine eigenthümliche und in ihrer Art classische Gefolgschaft mit selbständigem Stil anschließen konnte.

Interessant ist die Wahrnehmung, daß es ihm gleich einem neueren, ihm vielfach verwandten Meister, dem französischen Idealisten Ingres, der eben so die Schönheit und Reinheit der Form, die plastische Rundung der Gestalten und die Größe und Hoheit der Idee in der Kunst verfocht, an rechter Erfindungsgabe gefehlt hat. Viele Compositionen mit wenigen Figuren zeugen von feinem Liniengefühl, aber außer seinem darin wie in so manchen anderen Beziehungen vereinzelt stehenden Hauptwerke hat er keine reiche Composition ausgeführt, und unter seinen zahllosen Handzeichnungen, aus denen man ihn bei der geringen Zahl der erhaltenen Gemälde hauptsächlich kennen lernen kann, kommt keine einzige Composition von größerem Umfange vor.

In Verbindung mit dieser Thatsache ist die Vorschrift merkwürdig, die er seinen Schülern ertheilt, um die Phantasie zu verschiedenartigen Erfindungen anzuregen. Sie sollen sich, räth er ihnen, abgescheuerte fleckige Mauern oder bunte Steine so lange ansehen, bis sie daran in verschwommenen Andeutungen Landschaften und Schlachten, Figurenmotive, wunderbare Köpfe u. dgl. m. erkennen. Das ist ganz dieselbe Manier, zu der wir die geistesbankerotteste Routine in unseren Tagen haben ihre Zuflucht nehmen sehen, wo gefeierte Modekünstler ihre gepriesensten Schöpfungen aus planlos hingesetzten und zusammengestimmten Farbenflecken herausgewickelt haben.

Unter den vielen Gegenständen, die bereits der Knabe mit Eifer und Erfolg ergriff, sagte ihm keine Beschäftigung mehr zu als Zeichnen und Modelliren. Der Vater erkannte in den Versuchen mehr als gewöhnliche Geschicklichkeit und einfache Nachahmung, und fühlte sich veranlaßt, etwas davon dem berühmten Bildhauer Andrea Verocchio, der ihm befreundet war, zur Ansicht vor-

zulegen. Andrea erstaunte über so viel Talent, und veranlaßte Ser Piero, den Lionardo seine Werkstatt besuchen zu lassen.

Wenn das Schicksal nun auch vorhat, sich im Uebrigen „hündisch" gegen die edelsten Creaturen zu betragen, so pflegt es doch so auserwählte Rüstzeuge, wie Lionardo, ausgesuchte Wege zu führen, um sie zum Höchsten, was sie leisten können, voll zu befähigen und zu ermuthigen. So hätte Lionardo kaum in eine geeignetere Hand gegeben werden können, denn in diesem Verhältnisse berührten sich zwei verwandte Naturen, so daß der Standpunkt des Lehrers als eine wirkliche directe Vorbereitung für den Schüler zu betrachten ist. Andrea, der florentiner Sitte zufolge nach seinem Vater di Michele genannt, zu Florenz 1432 geboren und 1488 gestorben, war ein Schüler des Donatello und folgte ihm in seinem rücksichtslosen Naturalismus getreulich nach. „Die Wirklichkeit des Lebens ohne höhere Auffassung geht ihm bisweilen über den Kopf." Gleich seinem Lehrer von der Goldschmiedekunst ausgehend, wurde er einer der berühmtesten Bronzebildner Italiens. Auch verschiedene Silberarbeiten für den Altar des florentiner Baptisteriums rühren von seiner Hand her. Die Schärfe und Richtigkeit seines künstlerischen Blickes hatte ihm den Beinamen Verocchio, Wahrang oder Scharfblick, eingetragen. Er soll zuerst den Gebrauch eingeführt haben, einzelne Körpertheile zum Behuf des Studiums in Gyps abzuformen; und dieser Gebrauch soll sodann Veranlassung geworden sein, daß man sich in solcher Weise Bildnisse der Verstorbenen — Todtenmasken — erhalten habe.

Sein wichtigstes Werk in Bronze ist die kolossale Reiterstatue des venezianischen Feldherrn Bartolommeo Colleone auf dem Platze vor der Kirche S. Giovanni e Paolo zu Venedig, von Alessandro Leopardo gegossen, dem auch ein nicht ganz genau zu bestimmender Antheil an dem Modell zukommt. In Florenz findet sich von ihm eine große Gruppe von Christus und Thomas an Orsanmichele, und ein David im Museum.

Als Architekt und Maler entfaltete er keine umfangreiche Thätigkeit, wurde aber namentlich für die Malerei dadurch wichtig, daß er das Streben nach plastischer Ausbildung und Abrundung der Formen im Anschluß an das sorgfältigste Naturstudium aus der Sculptur auch in die Zeichnung übertrug und auch nach anderen Richtungen der künstlerischen Technik eine wissenschaftliche Begründung zu geben trachtete. Er vereinigte damit einen lebhaften Sinn namentlich für zarte Frauenschönheit, und einige seiner Zeichnungen von Frauenköpfen sollen den jungen Lionardo in hohem Maße angeregt und ihn zu wiederholten Nachbildungsversuchen veranlaßt haben. — Nur ein ausgeführtes Gemälde Verocchio's hat sich erhalten, eine Taufe Christi in der florentiner Akademie. Einem glaubwürdigen Berichte Vasari's zufolge rührt der eine der beiden Engelköpfe auf diesem Bilde von Lionardo her, der nach allgemeiner Sitte dem Meister bei plastischen und malerischen Arbeiten hülfreich zur Hand ging. Dieser Theil des Bildes ist aber so weitaus das Schönste in demselben, daß, als Verocchio sich so von einem Schüler übertroffen sah, er das Malen aufgegeben haben soll. Ja, er scheint sogar Lust und Muth verloren zu haben, an das Bild auch nur noch die letzte Hand zu legen; wenigstens ist die Figur Johannis des Täufers unfertig geblieben.

Die Vorliebe Verocchio's für Thierstudien, besonders für Pferde, und seine große persönliche Liebenswürdigkeit und Feinheit, die z. B. Giovanni Santi, der Vater Raphael's, in einem von ihm erhaltenen Gedichte rühmt, boten weitere Berührungspunkte zwischen ihm und Lionardo dar. Zu den förderlichsten Einflüssen für diesen gehörte ferner der Verkehr und die spätere innige

Freundschaft mit dem gefühlvollen Perugino und dem liebenswürdigen und fleißigen Lorenzo di Credi, mit denen er gemeinschaftlich bei Verocchio arbeitete.

Lionardo's Streben ging zunächst hauptsächlich auf Ausbildung der reinen und edlen Form. Er modellirte Köpfe von Frauen und Kindern, die sehr gerühmt wurden und schon in etwas jenen lächelnden Ausdruck des späteren ausgebildeten lionarden Typus gehabt haben sollen, und zeichnete sehr viel. Demnach suchte er die Gesetze, nach denen der Künstler zu verfahren hat, wissenschaftlich zu ergründen. So wurde er der Begründer des Stiles, den die Italiäner „maniera moderna" nennen. — Aber wie er hier die höchste Schönheit als Ziel vor Augen hatte, weidete er sich gegentheils mit wonnevollem Grausen an allem Häßlichen, Ungeheuerlichen, Fratzenhaften. Die Phantastik, welche der Renaissance als ein mittelalterlicher Rest anhaftet, behauptete so selbst in dem freiesten Verkündiger der mündig gewordenen Schönheit ihre Macht.

Als sein Vater einst einem Landmanne mit dem Geschenk einer bemalten Scheibe eine Aufmerksamkeit erweisen wollte und den Sohn sie zu fertigen bat, stellte er darauf ein aus allem möglichen ekelhaften Geschmeiß componirtes schreckliches Ungeheuer dar, vor dessen feuersprühenden Augen und giftathmendem Rachen der überraschte Vater zurückschrak. Er war aber klug genug, den Landmann mit einer gewöhnlichen Pinselei abzufinden, und sich für die Malerei des Sohnes von einem Händler hundert Ducaten zahlen zu lassen. Sie kam um das Dreifache an den Herzog von Mailand, Lodovico Sforza, genannt il Moro, der hierdurch wohl zum ersten Male auf Lionardo aufmerksam gemacht wurde. — Aehnlich in seiner Weise vollendet war ein grauenhaft scheußliches schlangenumwundenes Haupt der Medusa, von dem aber ein bekanntes Bild in der Galerie der Uffizien zu Florenz sicher nicht das Original, schwerlich selbst nur eine leidlich treue Copie ist. — Auch einen Gott Neptun von Seeungeheuern umgeben malte er für einen Freund in gleich phantastischer Weise.

Besonders häßlichen und mißgestalteten Menschen lief er lange und weit nach, um sich ihre Erscheinung recht sicher einzuprägen und sie dann auf dem Papier festzustellen. Er lud sich gewöhnliche Menschen zusammen, versetzte sie unter Beihülfe guter Freunde in ausgelassene Stimmung und studirte dann ihre Grimassen und Bewegungen. Alle größeren Handzeichnungssammlungen bergen Blätter mit derartigen tollen Carricaturen, die einen wahrhaft excentrischen Cultus der Häßlichkeit zu bezeugen scheinen. Und doch war dies nur die Kehrseite eines tiefen Naturstudiums, dessen letztes Ziel und Ergebniß die Auffindung und Darstellung der allerhöchsten Schönheit sein sollte und war.

Es giebt nichts von der Natur oder von Menschen Hervorgebrachtes, was er nicht gezeichnet hätte. Ein großes Skizzenbuch im Louvre stellt ein buntes Gewimmel der verschiedenartigsten Dinge dar. Die Gewohnheit und Erinnerung dieses Detailstudiums drängte sich in seinen früheren Werken störend und die Hauptsache beeinträchtigend ein. So nahm auf einer Maria mit dem Kinde ein Glasgefäß mit einigen Blumen die Aufmerksamkeit durch die vollendete Naturtreue vorweg in Anspruch. In einem grau in grau gemalten Carton des Paradieses, nach dem in Flandern für den König von Portugal ein Teppich gewebt werden sollte, wurde vornehmlich die unsägliche Ausführung des Landschaftlichen, besonders eines Feigenbaumes und der Kräuter einer Wiese gerühmt.

Alle diese und viele ähnliche Werke sind der Zeit zum Raube gefallen, und es existirt aus der

ersten Periode Lionardo's bis 1482, wo er als vollendeter Meister auftritt, kein einziges sicher beglaubigtes Werk. Kaum jedoch scheint es daran zu zweifeln erlaubt, daß in dieser Zeit ein Fresco im Kloster S. Onofrio bei Rom, Maria mit dem Kinde und dem verehrenden Donator dabei, entstanden. Gehört dies Bild mit seiner schlichten Naturwahrheit und der noch im Geist der Werkstatt Verocchio's gehaltenen Modellirung jedoch so früher Zeit an, so beweist es zugleich, daß Lionardo bereits in jüngeren Jahren Rom besucht hat. Da dies gerade die Zeit ist, in welcher die ihm bekannten und von ihm zum Theil hochgeschätzten florentiner Meister, Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo, Luca Signorelli und Pietro Perugino, in der Sixtinischen Kapelle arbeiteten, so ist es allerdings keine sehr gewagte Annahme, zu vermuthen, daß ein so strebsamer und eifriger junger Künstler wie Lionardo den Weg nach Rom nicht zu weit gefunden hat, um mit der Beobachtung der befreundeten und verehrten Meister bei ihrer Arbeit den lehrreichen Genuß der Anschauung der ewigen Stadt und ihrer Denkmäler zu vereinigen.

Es muß hier von zwei Bildern Notiz genommen werden, um zu betonen, daß sie nicht Jugendarbeiten Lionardo's sind, wofür sie an Ort und Stelle ausgegeben werden. Es muß das um so mehr geschehen, als die Gemälde deutschen Galerien angehören, und in Deutschland leider keine Gelegenheit ist, das Urtheil über sie und ihren vorgeblichen Meister durch Vergleichung aufzuklären; denn es giebt in deutschen Landen kein einziges ächtes Bild des edlen Florentiners. Aus seiner Jugendzeit, um 1470 etwa, beansprucht ein Gemälde der Dresdener Galerie herzustammen, das 1860 als Lorenzo di Credi aus der Sammlung des Kunsthändlers Woodburne in London gekauft worden ist. Es stellt in einem Zimmer Maria mit dem Kinde auf dem Schooße dar, das nach einer dargebotenen Weinbeere greift; links der kleine Johannes anbetend. Nichts davon weist auf Lionardo hin; und die Autorität, durch welche, wie die Gründe, aus welchen die Umtaufe anempfohlen ist, können derselben kaum zur Empfehlung dienen. Wenn das Bild mit einer nach Lionardo benannten Handzeichnung der Dresdener Sammlung auffallend übereinstimmt, so ist einfach diese Benennung ebenso falsch wie die des Bildes. Seine ursprüngliche Bezeichnung war wohl richtig. — Noch schlimmer aber steht es mit einem größern Bilde ähnlichen Gegenstandes, Maria kniend hält das auf einem rothen Kissen stehende nackte Kind mit beiden Armen umschlossen, im Berliner Museum. Dasselbe hat nicht einmal die technische Meisterschaft und Sorgfalt zu seinen Gunsten anzuführen, welche das dresdener auszeichnen, und es übertrifft dieses bei Weitem in Unschönheit und Härte der Formengebung. Solche Dinge dürfen einem Meister ersten Ranges nie ohne sichere Begründung aufgebürdet werden, am wenigsten aber mit der ebenso unbündigen wie bequemen apagogischen Verlegenheitsargumentation, wer denn sonst zu einer bestimmten Zeit ein solches Werk geschaffen haben sollte.

Einigermaßen klar werden Lionardo's Lebensschicksale erst vom Jahre 1482 an. Unter den vielen Studien, die ihn beschäftigten, hatte er sich auch mit Bauten und Maschinen im Dienste der Kriegskunst abgegeben. Der Ruf, den seine erfolgreichen Arbeiten in diesem Fache erworben hatten, lenkte die Augen eines Mannes auf ihn, der dergleichen besonders nöthig hatte, des schon erwähnten Lodovico Sforza, der ihn 1482, oder spätestens 1483, an seinen Hof nach Mailand berief. Das ist wenigstens viel glaubhafter, als die hübsche Anekdote, nach welcher der Herzog ihn nur wegen seines berühmten Lautenspieles und seines improvisatorischen Talentes an sich zu fesseln gesucht haben soll. Weder hätte eine solche Aufforderung bei Lionardo's entwickeltem und berech-

tigtem Selbstgefühl von dessen Seite williges Gehör gefunden, noch entspricht eine so idyllische Auffassung des Verhältnisses dem praktischen Sinne des Fürsten und seiner politischen Situation. Er hatte seit dem Jahre 1480 die Herrschaft unrechtmäßig an sich gerissen, die seinem Neffen Gian Galeazzo Sforza gebührte. Diesen hielt er in einer Art von ehrenvoller Haft und mußte bereit sein, seine Stellung gegen alle etwaigen Anfechtungen zu vertheidigen. Wie wenig sentimental die Beziehungen zwischen Lionardo und Sforza waren, beweist zum Ueberfluß ganz geradezu ein noch vorhandenes Promemoria des Ersteren, welches, vermuthlich an eine mündliche Besprechung anknüpfend, eine Aufzählung der Dienste und Leistungen enthält, deren sich Lodovico von Lionardo zu versehen haben würde. Dieser zählt in neun Absätzen ein ganzes Höllenarsenal von neuen Brücken, Minen, Bombarden ꝛc. für Land- und Seekrieg auf und führt erst ganz zuletzt in einem einzigen Absatz seine künstlerischen Fähigkeiten vor, allerdings in einer Weise, die so charakteristisch für den Mann und die Zeit ist, daß hier der Wortlaut mitgetheilt werden muß:

„In Friedenszeiten glaube ich im Vergleich mit jedem Andern sehr gut in der Baukunst Genüge zu leisten, sowohl in der Errichtung von öffentlichen und Privatgebäuden, wie auch in der Leitung des Wassers von einem Orte zum andern. Item werde ich in der Marmor-, Bronze- und Thonsculptur arbeiten, und ebenso in der Malerei Alles leisten, was nur im Vergleich mit jedem Anderen, wer er auch sei, geleistet werden kann. Noch werde ich auf das Bronzepferd meine Arbeit verwenden können, welches ein unsterblicher Ruhm und ewiges Ehrendenkmal des gesegneten Andenkens Eures Herrn Vaters und des berühmten Hauses Sforza sein wird. Und wenn Jemandem", schließt er seine Denkschrift, „einige der vorbenannten Dinge unmöglich und unausführbar erscheinen sollten, so erbiete ich mich mit der größten Bereitwilligkeit, die Probe davon in Eurem Park oder an jedem anderen Ort zu machen, der Ew. Exc. genehm ist, welcher ich mich mit der größtmöglichen Ergebenheit empfehle."

Dieser Bericht scheint die Anstellung Lionardo's mit einem ansehnlichen Jahrgehalt zur Folge gehabt zu haben. Seine reiche Begabung feierte nun die glänzendsten Triumphe. Im Fechten und Reiten gab er den mailänder Meistern zu rathen auf. Sein Gesang, den er auf einer eigengefertigten silbernen Laute in Gestalt eines Pferdeschädels begleitete, entzückte die ganze vornehme Gesellschaft. Er wurde der leuchtende Mittelpunkt aller Kreise. Zu den Festen erfand er Decorationen und Aufzüge und die ausgesuchtesten Ueberraschungen. Als der junge Herzog Gian Galeazzo sich mit der Prinzessin Isabella von Arragonien vermählte, ließ er dem Paare das Paradies und die sieben Planeten ihre Huldigungen und Glückwünsche darbringen. Durch eine sinnreiche, von ihm angegebene Maschinerie wurden die Planeten einzeln den Fürstlichkeiten nahe geführt, worauf die Gottheiten derselben heraustraten und zierliche Verse von Lionardo's Landsmann Belinzioni zum Preise der Braut absangen. Aehnliches erfand er bei der Vermählung des Moro mit Beatrice d'Este. Er entwarf dann 1492 die innere Ausstattung ihres Schlosses und machte den Plan zu einem Badehause für die Herzogin im Garten ihres Wohnsitzes. Auch als Baumeister am Dome wurde er bestellt.

Mailand stand, als Lionardo dorthin kam, in Ansehung der Kunst, vorab der Malerei, anderen Städten und Landschaften Italiens, vornehmlich Toscana, Umbrien und selbst Venedig, weit nach. Kein einziger der klangvolleren Namen von Malern des fünfzehnten Jahrhunderts weist auf Mailand zurück. Ein strenger Formensinn und Kenntniß der Perspective zeichnen die wenigen

bekannten Mailänder Maler vor der Zeit des Lionardo aus. Lodovico Sforza veranlaßte nun den Letzteren, eine Malerschule zu errichten. Dieselbe wurde zwar Akademie genannt, doch lag der gesammte Unterricht ausschließlich in Lionardo's Hand, so daß die Anstalt größere Aehnlichkeit mit dem Atelierunterricht bedeutender Künstler als mit unseren Akademien hatte. Das beweist auch der Erfolg. Wir finden nach ihm in Mailand und anderwärts eine große Zahl trefflicher Schüler, die durchaus in seinem Charakter weiter arbeiten, und welche an eigenthümlicher Bedeutung die Schüler des Raphael und Michelangelo weit hinter sich zurücklassen.

Aus den Erfahrungen des Unterrichtes und seiner eigenen Praxis entstand dann auch Lionardo's bedeutendste literarische Arbeit, der „Trattato della pittura", (Abhandlung von der Malerei), die indessen noch viel weniger fertig geworden als seine meisten Kunstschöpfungen. Auf Vollständigkeit und ebenmäßige Abrundung hat er noch keine Zeit gehabt zu sehen; das Meiste sind nur abgerissene gelegentliche Notizen. Wichtige Partien fehlen so gut wie ganz, über andere Lieblingsgegenstände häufen und wiederholen sich die Anmerkungen.

Von dem hohen Ernst, mit dem er die Aufgabe des Künstlers auffaßte, und von der Gesinnung, welche er von dem wahren Kunstjünger forderte, und die er selbst bewährt hat, giebt besonders eine Stelle des Werkes eine Vorstellung. Er führt dort aus, daß es vor Allen dem Maler obliege, seinem Werke die äußerste Vollendung zu geben und sich nie genug zu thun, da seine Schöpfung nicht wie die musikalische Kunstleistung im Entstehen schon wieder verschwinde, sondern dauernd vor den Augen der Menschen stehe, und jeder Fehler ohne Aufhören von der Unfähigkeit seines Urhebers Zeugniß gebe. Dann aber fährt er fort: „Und wenn Du Dich damit entschuldigen willst, daß Du mit der Noth zu kämpfen habest, und es Dir an Zeit fehle, um zu studiren und Dich zum wahren Maler auszubilden, so gereicht Dir dies nur zum Vorwurf, denn das Trachten nach der Vollkommenheit gewährt allein sowohl Nahrung für den Geist wie für den Körper. Wie viele Philosophen, welche mit Reichthümern geboren waren, haben nicht denselben, als ihrer Ausbildung hinderlich, entsagt."

Neben all' Diesem arbeitete Lionardo emsig an seiner eigenen weiteren Ausbildung. Mit dem berühmten Mathematiker Fra Luca, genannt Pacioli, betrieb er die Perspective und machte zum Dank für dessen Werk die Zeichnungen der regelmäßigen Körper. Der Professor Della Torre zu Pavia aber unterwies ihn praktisch und theoretisch in der Anatomie, wofür er ganz vorzüglich sorgfältige und genaue, zum Theil noch vorhandene und von modernen Anatomen mit Staunen betrachtete anatomische Zeichnungen für seinen Lehrer anfertigte.

Künstlerisch war er während langer Jahre mit der bereits vorher mit seinen eigenen Worten erwähnten kolossalen ehernen Reiterstatue des Francesco Sforza, des ersten mailändischen Herzogs aus dem Hause seines Gönners, beschäftigt. Nach seiner leidigen Gewohnheit, im Streben nach höchster Vollendung allzu genau seine vorher citirte Vorschrift zu erfüllen und in peinlicher und peinigender Selbstkritik schwer und langsam zum Abschluß zu kommen, hat er eine große Anzahl von Entwürfen gemacht, deren einige in der Handzeichnungensammlung der Königin von England in Windsor erhalten sind. Roß und Reiter machen einzeln und zusammen alle Stadien zwischen Ruhe und heftiger Bewegung durch. Schließlich scheint er sich für ruhige Haltung des Reiters und des Pferdes entschieden zu haben. Der Herzog mit dem Feldherrnstab in der Hand

schickt sich zum Kampfe an. Ein gefallener Krieger unter dem Pferde ist geschickt als Stütze für die schwere Masse verwerthet.

Um sich auf die Ausführung des großen Modells vorzubereiten, secirte er selbst noch einige Pferde und arbeitete dann mit rastlosem Eifer, so daß er schon im Jahre 1490 mit der riesigen Arbeit zu Ende kam. Da verlangte Sforza, das kolossale Standbild in einem Festzuge mit aufgeführt zu sehen. Lionardo mußte gehorchen, und das schwierige Werk zerbrach. Die Bedeutung dieses Modells, nur rein technisch genommen, wird man bei einer Vergleichung seiner Höhe von dreiundzwanzig Fuß mit der von Rauch's Reiterstatue Friedrich's des Großen in Berlin ermessen, die nur achtzehn Fuß Höhe hat. — Die Wiederherstellung eines neuen Modells konnte Lionardo erst 1496 vollenden. Da aber befand sich der Herzog durch seine Verschwendung und die kostspieligen Vorbereitungen zu einem drohenden Kriege mit Frankreich in solcher Geldverlegenheit, daß der Guß, zu dem Lionardo einen Bedarf von zweihunderttausend Pfund Erz herausgerechnet hatte, nicht begonnen werden konnte.

Damit wurde die Existenz des ganzen Werkes in Frage gestellt; doch war immerhin noch Hoffnung, und der Meister ließ einstweilen auf eigene Kosten die nöthigen Vorarbeiten ausführen. Wer aber möchte es unternehmen, Lionardo's Empfindungen zu schildern, als nach der Einnahme Mailands durch die Franzosen 1499 sein herrliches Modell, die Frucht mühseliger Studien und dreizehnjähriger angestrengter Arbeit, von gascognischen Bogenschützen zur Zielscheibe genommen und vor seinen Augen muthwillig zertrümmert wurde: die Franzosen marschirten schon damals an der Spitze der Civilisation. An eine abermalige Wiederherstellung war nicht zu denken; der Herzog wurde 1500 gefangen nach Frankreich geschleppt, wo er nach zehn Jahren elend starb. Dem Meister Lionardo hatte eine Hauptaufgabe seines Lebens, die er schon zweimal als gelöst hatte ansehen dürfen, unnütz unschätzbare Lebensjahre gekostet.

Die letzte Spur von dem Modell findet sich 1501; Herzog Ercole von Ferrara versuchte da durch seinen Gesandten das Pferd zu erwerben, um es für sein eigenes Denkmal zu verwenden; doch scheinen die Franzosen seiner Bitte nicht gewillfahrt zu haben, und damit erlischt alle weitere Kunde. — Daß Lionardo etwas Außerordentliches geleistet hatte, ist unbedingt anzunehmen, denn er wetteiferte mit den Vorbildern zweier vorangegangener Künstlergenerationen, mit Donatello's Gattamelata vor dem Santo zu Padua und mit Verocchio's Colleoni; und er besaß künstlerisches Genie und technische Kenntnisse in ausreichendem Maße, um rühmlich zu bestehen.

Jetzt ist auch von seinen anderen plastischen Arbeiten gar nichts mehr vorhanden. Nur von einer Bronzegruppe der Predigt Johannis des Täufers, über der Nordthür des Baptisteriums zu Florenz, die den Namen seines Atelierkameraden Giovanni Francesco Rustici (c. 1470—c. 1550) trägt, behaupten zeitgenössische Stimmen, daß Lionardo das Wesentlichste an den Modellen gethan habe, was einmal zeigt, daß man dem Lionardo mehr als irgend einem andern der bedeutendsten Schüler Verocchio's in der Plastik zutraute, und sodann durch den noch möglichen Anblick der Werke — er mag nun wirklich an ihnen Theil haben oder nicht — seine plastische Gestaltungsfähigkeit als eine außerordentliche erkennen läßt.

„Es waltet in der Gruppe jener Geist des Hochbedeutenden, welchen wir unter den Malern vorzüglich bei Luca Signorelli wiederfinden. Die innere Aufregung ist in dem Täufer und ganz besonders in den beiden zuhörenden Pharisäern (vielmehr wohl einem Pharisäer und einem

Leviten) mit ergreifender Kraft, in Letztern wie verhehlt, doch unwillkürlich hervorbrechend, ausgedrückt. Die Gewandung gehört noch mehr dem fünfzehnten Jahrhundert an (sie erinnert durchaus an den Stil Lorenzo Ghiberti's), während das Nackte schon der grandiosen und freien Behandlung der höchsten Blüthezeit würdig erscheint." Man wird dies Urtheil J. Burckhardt's im Allgemeinen auf die Plastik Lionardo's zu beziehen berechtigt sein.

Wie sehr die Reiterstatue Lionardo in Anspruch genommen hatte, erhellt daraus, daß bis zum Jahre 1496 fast gar keine Nachrichten über Gemälde seiner Hand vorliegen. Bildnisse des Herzogs, der Herzogin und ihrer Söhne, 1495 im Refectorium des Dominicanerklosters mit Oel auf die Mauer gemalt, sind von der Wand längst abgefallen.

Ueberhaupt hat der bei Weitem größte Theil seiner Bilder im Laufe der Zeit dadurch Schaden gelitten, daß er beständig technische Experimente mit neuen Farbenpigmenten und neuen Bindemitteln, neuen Vorbereitungen der Bildflächen und neuen Firnissen anstellte, deren meist unglücklicher Ausfall in dem ruinösen und unscheinbaren Zustande der wenigen Bilder vorliegt, die überhaupt der Zeiten Sturm bis auf unsere Tage überdauert haben.

Auch dies war eine Seite seines unbefriedigten Strebens, in dem er sich nie Genüge thun konnte, und ein Ergebniß seiner eifrigen und gelegentlich vorwiegenden theoretischen Beschäftigung mit den verschiedenen Theilen der künstlerischen Technik. Die Wissenschaft seiner Zeit stellte ihm nicht hinreichende chemikalische und physikalische Kenntnisse zur Verfügung, um seinen Versuchen eine sichere Basis und eine leidlich zuverlässige Controle zu verschaffen, und im Feuereifer für seine wichtigen und, wie er hoffte, erfolgreichen Neuerungen und Verbesserungen vergaß er allzusehr den Grundsatz, der Experimente „in corpore vili" (an einem werthlosen Gegenstande) zu machen befiehlt. Statt dessen wandte er noch unerprobte Mittel zum ewigen Schaden der Kunst in ungerechtfertigtem Vertrauen sofort bei seinen eigenen Meisterwerken an.

Andere Bildnisse aus jenen Mailänder Jahren sind verschollen. Doch gehört dahin nach dem bräunlichen Localton in den Schatten und dem gelblichen Glanz der Lichter das gewöhnlich sogenannte Portrait der Belle Féronnière, einer Geliebten Franz I. von Frankreich, im Louvre, wahrscheinlich das Bildniß einer schönen Maitresse des Herzogs von Mailand, der Lucrezia Crivelli. Der nach links gewendete Kopf mit den glatt anliegenden Haaren, einer schwarzen Schnur mit einem Diamanten um die Stirn und einem Halsbande, hat einen sehr schlichten, aber ungemein liebreizenden Ausdruck. Ein rothes Kleid, das am Ausschnitt mit goldenen Borten und Stickereien verziert ist, hebt energisch die malerische Wirkung — Auch rechnet hierher einer der bewährtesten und im Urtheil vorsichtigsten Kenner, O. Mündler, das Profilbild der vorerwähnten Isabella von Arragonien, Gemahlin des Giovanni Galeazzo Sforza, und zwar als das einzige vollendete ächte gemalte — nicht blos gezeichnete — Bildniß des Lionardo in Italien Es hängt neben dem (unvollendeten und verwaschenen) Portrait des Galeazzo, beide früher irrthümlich als Lodovico il Moro und Gemahlin bezeichnet, in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand.

Schon aus dem Jahre 1492 stammt eine Madonna mit dem Kinde, neben ihr der heilige Johannes der Täufer und der Erzengel Michael, welche sich in Parma befunden hat (und vielleicht noch befindet). Eine nach London in Privatbesitz gekommene Maria von sehr schönen Zügen, die aber noch nicht den eigenthümlichen Lionardesken Typus für Frauenköpfe erkennen lassen, muß demzufolge auch als ein frühes Werk betrachtet werden Das zur Mutter emporblickende Kind zeich-

net sich durch Lebhaftigkeit der Bewegungen aus. Ein sehr entwickeltes feines Helldunkel in den Fleischtheilen deutet bereits die Richtung an, welche Lionardo's Colorit einzuschlagen vor hatte.

Es entstand sodann, in den sehr vollen Formen des Kindes, dem fahlbräunlichen Fleischton und der unsäglich fleißigen und verschmolzenen Ausführung noch mit den untrüglichen Anzeichen dieser Frühperiode versehen, die kleine Madonna des Herzogs von Litta in Mailand, Maria im Begriff dem Kinde die Brust zu geben. Ein sehr sorgfältiges, oft noch vernehmlich vom Modell abhängiges Naturstudium giebt dem Bilde eine große Wahrheit, wozu auch der bedeutsame Hintergrund mit mächtigen Bergformationen — wie ähnlich auch schon in dem vorigen Bilde — das Seinige beiträgt. Diese frühe Betonung des Naturschauplatzes wird wohl mit Recht auf den gewaltigen Eindruck zurückgeführt, welchen auf Lionardo der benachbarte Comer See mit seiner Alpeneinfassung machte. Wichtiger noch ist das Bild in anderer Beziehung, indem es zuerst jene innige Verschmelzung von erhabener und idealer Formenschönheit mit tief innigem Gemüthsausdruck in der Darstellung der Madonna vollbracht zeigt, die in gleicher Vollendung kaum irgend ein anderer Maler außer Raphael erreicht hat.

Einen erheblichen Fortschritt in der Auffassung des Gegenstandes und in der Composition machte Lionardo in der — wegen des kleinen Sculpturwerkes in einer Ecke — sogenannten Madonna mit dem Basrelief, im Besitz des Lord Warwick auf Gattonpark Es scheint dies wenigstens das Original einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Wiederholungen — zum Theil mit wesentlichen Veränderungen — zu sein, die sich in verschiedenen Sammlungen vorfinden und Veranlassung gegeben haben, das Werk dem Lionardo überhaupt abzusprechen. Häufig freilich werden seine Entwürfe und Ideen nur von seinen zahlreichen Schülern bearbeitet und ausgebeutet worden sein. Das ist aber deshalb doch nicht immer anzunehmen. Hier ist die Ausführung der Erfindung werth. Maria — noch mit dem rundlicheren Kopfe der früheren Zeit und mit wunderbar schön bewegten und gezeichneten Händen — hält das Kind, das von ihrem Schooße dem kleinen Johannes freundlich entgegenkommend herabsteigt. Dieser naht knieend mit gefalteten Händen. Rechts sieht der heilige Joseph mit über der Brust gekreuzten Armen und dem neugierig gutmüthigen Ausdruck des Alters — nach einem bestimmten Modell von scharfen Zügen „mit einer an Härte gränzenden Bestimmtheit modellirt" — dem Gebahren der Kinder zu, während links, gleich jenem hinter der Hauptgruppe, der heilige Zacharias sich der andächtigen Hingabe seines Söhnchens mit reiferem und tieferem Gefühl anschließt. (Auf der berühmten Wiederholung des Bildes in der Eremitage zu St. Petersburg fehlt der kleine Johannes, und den Platz des heiligen Zacharias füllt die heilige Katharina aus.) Die Ausführung ist noch ganz die ungemein detaillirende der vorgenannten Bilder, mit zart verschmolzenem Vortrage. — Dies Bild ist vielleicht dasjenige, welches auf der Höhe der zur Reife entwickelten Kunst für die Darstellungen der heiligen Familie diese neue Auffassung begründete. Als eine lieblich ernste, schlicht natürliche Familienscene gestaltet, entbindet sich der Gegenstand von der Strenge des eigentlichen Cultusbildes und bewahrt bei aller freien Natürlichkeit doch einen Adel der Haltung und Stimmung, der die Würde der hohen Kunst behauptet.

Der späteren Zeit des Mailänder Aufenthaltes gehört die berühmte „Vierge aux rochers" im Louvre an, so genannt, weil die Jungfrau in steil felsiger Gegend sich befindet. Hier hat Lionardo einen neuen Weg eingeschlagen, die plastische Rundung der Formen auf der Fläche zu bewirken, indem er nämlich die warmen Localtöne des Fleisches aufgiebt, in den tiefsten Schatten

fast bis zum Schwarz hinabsteigt, und durch eine feine und allmähliche Abstufung grauer Töne zu den fast weißen Lichtern übergeht. Er nannte diese Manier „il sfumato", das Rauchige, Angerauchte. Wo sie befolgt ist, da findet sich — zumal nach dem Verbleichen der Localtöne — jener metallische Glanz der Formen, der an späteren Bildern Lionardo's häufig ist. — Etwa gleichzeitig ist wohl die beinahe lebensgroße Halbfigur des Täufers Johannes, im Louvre, von wirksamem Helldunkel und ekstatisch schwärmerischem Ausdruck. Auch eine Charitas, früher in der Galerie zu Kassel, scheint der Mailänder Zeit zu entstammen. Ursprünglich als stehende nackte Figur der Leda mit ihren Kindern componirt, erlitt sie aus Rücksichten der Decenz eine Uebermalung, durch die sie sich in eine Verkörperung der aufopfernden, sorgsamen Liebe, der zweiten in dem Dreibunde der christlichen Tugenden, nach hergebrachter Auffassung verwandelte.

Erst 1496 schritt Lionardo im Auftrage des Herzogs zu dem Hauptwerke seines Lebens, dem weltberühmten Abendmahl im Refectorium des Dominikanerklosters S. Maria delle Grazie zu Mailand. „Es ist das erste umfassende Werk der Malerei, worin der Künstler alle darstellenden Mittel, Zeichnung, Linien- und Luftperspective, die Lehre von den Schatten und Lichtern, den Reflexen 2c. mit wissenschaftlichem Bewußtsein vollkommen beherrschte." Auf einer 28 Fuß langen, 10 Fuß hohen Wand ist das Bild in weit über lebensgroßem Maßstabe ausgeführt.

Die Idee, in dem Speisesaal einer religiösen Genossenschaft das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern darzustellen, liegt zu nahe, um nicht alt zu sein. Aber erst im sechzehnten Jahrhundert wurde der Gebrauch, solche Bilder wo irgend thunlich anzubringen allgemein. Der Gegenstand läßt eine rein äußerliche und eine tiefere Auffassung zu. Die erstere, welche bei dem bloßen Mahle bleibt, hat naturgemäß nur dort Vertreter gefunden, wo das einfache Existenzbild sich an die Stelle des historischen gesetzt hatte, d. h. bei den Venezianern, und auch da nur selten, weil eine natürliche Scheu von einer solchen Profanirung zurückhielt. Gleichwohl sind selbst Tintoretto und Paolo Veronese diesem Fehler verfallen. — Für die tiefere Auffassung blieben zwei Momente zur Auswahl, entweder der dogmatisch wichtigere der Einsetzung des Sacramentes: „Solches thut zu meinem Gedächtniß", oder der tragisch wirksamere der Verkündigung des Verraths. Bei jenem konnte ein hochbegabter Meister, wie Luca Signorelli, selbst so weit gehen, das Motiv der Gruppirung, die gemeinsame Mahlzeit, mit allem Zubehör zu beseitigen. Bei diesem bieten sich wiederum zwei verschiedene Momente: die Eröffnung: „Einer unter Euch wird mich verrathen" und die Bezeichnung des Verräthers: „Der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verrathen."

Der erstere liegt Lionardo's Abendmahle zu Grunde. Es ist offenbar der fruchtbarste, der reichste, der ergreifendste; zugleich aber auch für die bildende Kunst der schwierigste, denn für sie giebt es kaum einen bedenklicheren Gegenstand, als die Wirkung eines Wortes auf eine ruhig zusammensitzende Versammlung. Nur die eminenteste psychologische Tiefe und Wahrheit bei der reichsten Mannichfaltigkeit und vollkommensten Anordnung konnte darüber hinweg helfen. Die Vertrautheit mit dem Stoffe, die allgemein vorausgesetzt werden konnte, beseitigt nur einen Theil der Schwierigkeit. Sie giebt das Verständniß der Scene überhaupt, aber sie erspart nicht die Ausgestaltung eines zwölffachen Reflexes derselben Empfindung in schöner Verschiedenartigkeit und doch geschlossener Einheit. Darin offenbart sich die hohe Weisheit des unvergleichlichen Meisters, daß er die nicht bloß scheinbaren, sondern augenscheinlichen Hindernisse zu Triumphen seiner Kunst umgewandelt und den leisesten Anschein von Bemühung und Berechnung vermieden hat.

Die lange Tafel durchzieht quer das ganze Bild, nur je eine der Figuren befindet sich an jedem Ende derselben ganz sichtbar, die anderen sitzen dahinter. Auch das ist von Vortheil, es beseitigt unmerkbar eine Ueberlast von bedeutungslosen Theilen: „Jeder sittliche Ausdruck gehört nur dem obern Theil des Körpers an, und die Füße sind in solchen Fällen überall im Wege." (Goethe.) Christus in der Mitte mit dem leicht geneigten Haupte, es ist, als hörte man ihn sprechen, und als sähe man das Beben der schmerzlichen Erregung an seinen Lippen; doch er überwindet mit göttlicher Fassung. Das Wort ist dem Munde entflohen, und nun tönt es wieder und wirkt in den Seelen und Körpern seiner Getreuen. Sie schließen sich in gleichmäßiger Vertheilung an ihn zu beiden Seiten, je in zwei Gruppen zu Dreien getrennt; jede Gruppe in sich eine wundervolle Abstufung, eine abgeschlossene Einheit von Satz, Gegensatz und Vermittelung repräsentirend, und doch in deutlichen und natürlichen Bezügen mit der nächsten Gruppe und mit dem Centrum des Ganzen in Beziehung gesetzt. Das sind lauter Individualitäten, lauter Charaktere; das ist Empfindung, unwillkürliche Action. Da ist nichts von kühler Berechnung, nichts von Lückenbüßerei, Alles voll und ganz, durchaus getragen von einem Geiste, dem Geist des Wortes, das von jenen Lippen geflossen.

„In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches, ist Lionardo absichtlich so symmetrisch wie seine Vorgänger; er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen. — Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Nothwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgethan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Gegensätzen zu einer Harmonie vereinigt. Welch' ein Geschlecht von Menschen ist dies! Vom Erhabensten bis in's Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der blos malerischen Seite ist Alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Contraste. Ja, sieht man blos auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traume gelegen, und wäre nun erst erwacht." (Jacob Burckhardt.) „Dies" (die Bewegung der Hände), sagt Goethe, „konnte aber auch nur ein Italiäner finden. Bei seiner Nation ist der ganze Körper geistreich, alle Glieder nehmen Theil an jedem Ausdruck des Gefühls, der Leidenschaft, ja des Gedankens. Einer solchen Nationaleigenschaft mußte der alles Charakteristische höchst aufmerksam betrachtende Lionardo sein forschendes Auge besonders zuwenden; hieran ist das gegenwärtige Bild einzig, und man kann ihm nicht genug Betrachtung widmen."

Fragen wir uns, wodurch lebt Lionardo im Gedächtniß der Menschheit, weshalb ist sein Name auf Aller Zungen? — auf dies eine Werk müssen wir hinweisen, sowie Holbein in der allgemeinen Vorstellung als der Meister der Madonna mit der Familie des Bürgermeisters Meyer fortlebt. Dies eine erhaltene und bekannt gebliebene Hauptwerk hat den Ruhm untergegangener oder abgelegener und minder bedeutender aufgesogen; es war genug, seinem Schöpfer die Unsterblichkeit zu sichern.

Doch von einem erhaltenen Werke kann hier bei Lionardo leider eigentlich kaum die Rede sein. Die Geschichte dieses unsterblichen Werkes, das körperlich doch der Vergänglichkeit hat seinen Zoll bezahlen müssen, ist fast noch tragischer, als die Katastrophe der Reiterstatue. Es war vollendet aus des Meisters Hand hervorgegangen, vollendet in des Wortes allerverwegenster Bedeutung. Doch all' sein Leben war ein langsames Sterben. Das Bedürfniß sorgfältigerer Ausführung, als die Frescotechnik gestattet, verführte Lionardo auch hier wieder, mit Oelfarben auf die Mauer zu malen. Das verbindet sich nicht mit einander und blättert also ab. Doch noch nicht genug. Die

Dominicaner waren vom Herzog Lodovico zwangsweise angehalten worden, ihr Kloster an dieser Stelle zu errichten, und hatten daher absichtlich schlecht gebaut. Die Wand, die das Bild trug, lag tief in dem feuchten Grundstück und stieß an Küche und Speisekammer mit ihrer ungleichen Temperatur und ihren schädlichen Dünsten. Im Jahre 1500 wurde das niedrig gelegene Kloster von einer Ueberschwemmung heimgesucht, deren Wasser in das Refectorium eindrangen und das schlechte Mauerwerk vollends verdarben. So war das Bild schon bis zur Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts ganz verblaßt und verschossen. — Nach weiteren hundert Jahren, 1652, fühlten sich die Menschen veranlaßt, stückweise zu vernichten, was die Elemente noch übrig gelassen hatten. Den demüthigen Dienern der Kirche wurde die Thür ihres Speisesaals zu niedrig, sie brachen daher die Mauer durch, auf der die Füße des Heilandes gemalt waren, bis in das Tischtuch hinein. Dicht über seinem Haupte wurde nachher ein Wappenschild aufgehängt. 1726 aber erhielt ein Schwindler, der im Besitz eines geheimnißvollen regenerirenden Firnisses zu sein vorgab, Bellotti mit Namen, Erlaubniß, das Bild wieder herzustellen, und entledigte sich hinter einem Breterverschlage verborgen seines Auftrages, indem er die ganze Fläche von oben bis unten übermalte. Den ersten Frevel wieder gut zu machen, wurde 1770 ein gewisser Mazza berufen; derselbe häufte aber nur einen neuen ärgeren auf den alten. Er behandelte das Bild mit scharfen eisernen Instrumenten und sudelte dann, wie es ihm gegeben war, darüber her. Ein neuer Prior des Klosters hatte gerade nur noch Zeit, drei Apostelköpfe vor dem Walten dieses unseligen Pinsels zu bewahren.

Im Jahre 1796 kam Napoleon nach Mailand und gab strenge Ordre zur Schonung des Refectoriums; später kommende Generale kehrten sich nicht daran: Lionardo's Abendmahl schmückte den Speisesaal französischer Pferde, die wieder einmal ihre Herren an der Spitze der Civilisation über die gesegneten Fluren Oberitaliens führten. Wie wohlthätig dem schon schadhaften Gemälde die Stallausdünstung gewesen sein mag, kann man sich ohne große Phantasie vorstellen. Aus dem Stall wurde ein Heumagazin, und endlich nach vorübergehender gänzlicher Vermauerung seit 1807 wieder ein Wallfahrtsort pietätvoller Kunstfreunde, denen der zu spät angestellte Custode die traurige Ruine eines Menschenwerkes zeigen kann, wie aller tausend Jahre kaum eines hervorgebracht wird.

Als der Vicekönig von Italien Eugen (Beauharnais) zur Wiederherstellung des Raumes und zum Schutze des Denkmals einschritt, beauftragte er auch den Director der Mailänder Akademie, Giuseppe Bossi, der von Jugend auf eifrig nach Lionardo studirt hatte und ein vorzüglicher Kenner seiner Kunst war, mit den Vorarbeiten zur Herstellung einer Copie in der Größe des Originals, welche, um der Zeiten Sturm desto sicherer zu überdauern, in Mosaik ausgeführt werden sollte. Als Studienmaterial für die Herstellung seines Cartons benutzte Bossi mit größter Gewissenhaftigkeit neben dem verunstalteten Original mehrere ältere Copien, von denen eine noch bei Lebzeiten Lionardo's von seinem Schüler Marco d'Uggione, eine andere Angesichts der unaufhaltsam hereinbrechenden Vernichtung des Originals 1612 auf Veranlassung des kunstsinnigen Cardinals Federico Borromeo von dem Mailänder Andrea Bianchi, genannt Vespino, angefertigt worden. Das Resultat von Bossi's Bemühungen liegt vor in dem riesigen, 1816 vollendeten Mosaik Raffaeli's, welches eine Hauptwand in der Minoritenkirche zu Wien schmückt.

Von unschätzbarem Werthe und höchstem Interesse sind natürlich die Entwürfe und Studien Lionardo's selber zu dem Bilde. Allem voran steht hier der Christuskopf in der Brera zu Mailand; ihm zunächst wohl die Apostelköpfe im großherzoglichen Besitz zu Weimar.

Gleichzeitig mit dem Abendmahl führte Lionardo in Leimfarben eine Himmelfahrt Mariä, mit dem Herzog und der Herzogin als Donatoren und mit dem heiligen Dominicus und Petrus Martyr, aus. Dies große, halbkreisförmige Bild, ehemals über der Thür der Kirche S. Maria delle Grazie, ist seit 1726 auf räthselhafte und verdächtige Weise verschwunden.

Bald nach Beendigung des Abendmahls (1498) gerieth Lionardo mit seinem Herren in Geldverlegenheiten, worüber er sich bitter beklagte. Sforza schenkte ihm durch eine Urkunde vom 26. April 1499 zur Deckung seiner Schuld einen kleinen vor dem Thore von Vercelli gelegenen Weingarten. Die Herrschaft dieses Gönners ging aber gleichzeitig zu Ende, und Lionardo zog sich wieder nach seiner Heimat zurück.

In Florenz angekommen äußerte er den Wunsch, das Bild für den Hochaltar der Servitenkirche zu malen, das bereits bei Filippino Lippi bestellt war. Dieser liebenswürdige und bescheidene Künstler trat zurück; Lionardo aber zögerte, auch nur den Carton anzufangen. Endlich wurde er fertig, und ganz Florenz wanderte zwei Tage mit allgemeinem Entzücken zu der Werkstatt. Maria hält auf dem Schooße das Kind, welches sich zu dem kleinen Johannes am Boden wendet. Neben der Maria sitzt die h. Anna und weist, die h. Jungfrau begeistert anblickend, mit einem Finger gen Himmel, um den überirdischen Ursprung des Kindes anzudeuten. Die Köpfe haben den ausgesprochen Lionardesken Typus, das längliche Oval mit dem spitzen Kinn, die großen, hellen und milden Augen mit dem unaussprechlichen Liebreiz, die schmale, gerade Nase und den lieblichen, in der Ruhe selbst wie von einem holdseligen Lächeln umspielten Mund. — Den sehr ausgeführten, gleichwohl in einigen Partien noch unvollendeten Carton besitzt die Londoner Kunstakademie.

Ueber den Carton aber ist Lionardo nicht hinausgekommen. Ein großartiger Plan, den Arno durch einen Canal zwischen Florenz und Pisa schiffbar zu machen, beschäftigte seinen Geist vollständig. Die Ausführung dieser Idee blieb späteren Jahrhunderten vorbehalten; während ein anderer noch kühnerer Gedanke, die Kirche S. Giovanni, so wie sie stand, aus dem aufgehöhten Straßenpflaster emporzuheben und auf einen Stufenunterbau zu stellen, lediglich als eine Unmöglichkeit angestaunt wurde. — 1502 aber bemächtigte sich seiner der furchtbare Cesare Borgia, der auf dem Zuge war, sich eine Herrschaft zusammen zu erobern und Lionardo zu seinem Architekten und Generalingenieur ernannte. Die beiden über das gemeine menschliche Maß gesteigerten Naturen mochten sich anziehen; die unleugbar vorhandenen großen Eigenschaften in dem verbrecherischen Sohne des ruchlosen Papstes Alexander VI. berührten sich mit dem Außerordentlichen in des Meisters Wesen, und so diente Lionardo dem gewaltthätigen Manne. Er bereiste einen großen Theil von Italien in Borgia's Auftrag und Interesse.

Gleich nach seiner Rückkunft 1503 ertheilte ihm die Florentiner Regierung den ehrenvollen Auftrag, in dem Versammlungssaal des großen Rathes (im Palazzo vecchio) eine Wand mit einer umfangreichen Malerei zu schmücken, die eine ruhmvolle Begebenheit aus der Florentinischen Geschichte darstellen sollte. Er wählte den Sieg der Florentiner über die Truppen des Mailändischen Feldherrn Niccolò Piccinino bei Anghiari am 25. Juni 1440. Bis 1505 vollendete er den Carton in dem Papstsaale des Klosters S. Maria novella, der ihm zur Werkstatt eingeräumt war, und bezog während dieser Zeit ein beträchtliches Gehalt (fünfzehn Goldgulden monatlich).

Bei Erhebung einer solchen Rate ereignete sich nach Vasari ein Zwischenfall, der zeigt, wie Lionardo am rechten Orte sich seines großen Werthes voll bewußt war und darauf hielt, ihm An-

erkennung zu verschaffen. Der Zahlmeister gab ihm einen Theil des Gehaltes in Kupfermünze, die — wohl verstanden — damals noch nicht so ausschließlich Bettelgeld war, wie heute, sondern mindestens mit unserer silbernen Scheidemünze auf gleichem Niveau stand. Lionardo aber wies stolz die Beutel zurück und sagte: „Non sono pittore da quattrini!" (Ich bin kein Pfennigmaler!)

Von der Composition der Anghiarischlacht sich eine klare Vorstellung zu machen, will nach den vorhandenen Materialien nicht recht gelingen; doch muß sie ziemlich complicirt gewesen sein. Lionardo selbst in seiner noch vorhandenen Denkschrift hebt — doch wohl den Hauptgegenstand bezeichnend — die Gestalt des Patriarchen von Acquileja hervor. Nach einer ermuthigenden Ansprache an die Truppen fleht er zu Gott mit gefalteten Händen; in einer Wolke aber erscheint der h. Petrus, der zu dem Patriarchen redet. Von diesem Anfang der Handlung ausgehend, muß das Bild aber auch noch die späteren Momente umfaßt, den Kampf selbst im hitzigsten Stadium geschildert und bis an die blutige, aber siegreiche Entscheidung geführt haben. Denn eine der berühmtesten Gruppen war ein erbitterter Kampf von vier Reitern um eine Fahne.

Schon wieder muß auch bei diesem dritten Hauptwerk Lionardo's von dem, was war, und von Vermuthungen geredet werden; denn wieder wurde er weder fertig, noch ist von dem Original irgend etwas erhalten. Und zwar trug wieder die unruhige Leidenschaft, zu suchen und zu experimentiren, die Schuld am Mißlingen. Statt sich der zuverlässigen Frescotechnik zu bedienen, versuchte Lionardo wieder, mit Oelfarben auf die Mauer zu malen, die er durch eine neue Grundirung zum Festhalten der Farbenschicht geschickt machen wollte. Das Mittel erwies sich aber als so unbrauchbar, daß ihm die Malerei noch unter den Händen abblätterte. — Zugleich mißglückte die von ihm veranlaßte Unternehmung, den Arno abzugraben und die Pisaner durch Entziehung des Wassers zur Uebergabe zu zwingen, in Folge einer falschen Berechnung bei den Nivellementsarbeiten. So stand er mißmüthig von der weitern Arbeit im Palazzo vecchio ab und bot, da ihm der kränkende Vorwurf gemacht wurde, er habe Geld erhalten, ohne das Versprochene dafür zu leisten, der Regierung die Rückzahlung seines ganzen bisher erhobenen Gehaltes an; doch wurde die Annahme von dem Gonfaloniere Pietro Soderini, der die Bestellung betrieben hatte, verweigert.

Von Lionardo's Arbeit an Ort und Stelle waren 1513 noch Spuren vorhanden. Der Carton ist aber so wie der für dieselbe Stelle, Lionardo's Werke gegenüber, bestimmte und gewissermaßen im Wettkampf entstandene des Michelangelo mit den badenden Soldaten verschollen; doch hat ihn Rubens noch gesehen und danach den Reiterkampf um die Standarte in einer farbigen Zeichnung der Louvresammlung copirt. Es ist ein gewaltiges Werk; die äußerste Kampfeswuth, die schwierigsten Stellungen und Windungen der Körper, eine gegenseitige Verbissenheit der Kämpfenden, die sich selbst den Pferden mittheilt, eine Lebendigkeit der Action, eine Unmittelbarkeit der Gestaltung, die etwas Betäubendes hat, selbst in der kleinen Reproduction.

Daneben malte Lionardo an einem Bilde, das ihm sehr am Herzen lag, und in dem er sich gar nicht Genüge thun konnte: dem Bildniß der Mona (d. i. Madonna) Lisa, der Gattin seines Freundes Francesco del Giocondo. Das „Bildniß der Bildnisse", wie es J. Burckhardt mit Recht nennt, hängt im Louvre. Um den ermüdeten Ausdruck von dem Gesicht zu verscheuchen, wenn sie ihm saß, trug er Sorge, daß sie durch Gesang, Lautenspiel und heitere Gesellschaft unterhalten wurde; und unermüdlich mühte der Meister sich ab, die feinen Züge und den wunderbaren Liebreiz dieser Frau wiederzugeben. „Wie das Antlitz der Sixtinischen Madonna die reinste Jungfräulichkeit

darstellt, so sehen wir hier die schönste Frau, weltlich, irdisch, ohne Erhabenheit und Schwärmerei, aber von einer stillen, ruhenden Gelassenheit, mit einem Blick, einem Lächeln, einem sanften Stolz, der sie umgiebt, daß man mit unendlichem Vergnügen ihr gegenübersteht. Es ist, als schlummerten in ihr alle Gedanken, als lägen Liebe, Sehnsucht, Haß, Alles, was ein Herz erregen kann, eingesummt vom Gefühl genügsamen Glückes. Vier Jahre arbeitete er daran und gab das Bild, das die höchste Stufe der Vollkommenheit erreicht zu haben scheint, als unvollendet hin. . . . Ein solches Portrait war nicht gemalt worden, so lange es Maler in Italien gab." „Lionardo übertrifft sie Alle in Dem, was ihnen eigen ist, in der Modellirung, und verleiht der von ihm Dargestellten einen Hauch höhern Lebens, der ihm eigen ist und mit seinem Ideal zusammenhängt." Wie meist in seinen Bildern ruft er die Landschaft zur Hülfe und vollendet damit jene traumhafte Wirkung, welche aller Beschreibung spottet. Im Ton hat auch dies Kleinod durch die Zeit gelitten, so daß es jetzt wie verschleiert, wie mit einem feinen Dunstkreis umgeben erscheint.

Die braune Untermalung einer in der Composition zu gedrängten und theilweise erst angelegten Anbetung der Könige in den Uffizien zu Florenz mag aus gleicher Zeit stammen. Die Fülle der Motive, die Großartigkeit und die Mannichfaltigkeit des Lebens wird daran bewundert. Unverkennbare Nachklänge davon lassen sich bei Raphael auffinden, ein Beweis, wie hoch das Werk geschätzt wurde.

In Ermangelung genauer Zeitbestimmung soll hier auch die Composition des zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten Erwähnung finden, deren beste Ausführung im Gemälde, in England befindlich, von Bernardino Luini herrührt. Lionardo faßte in dieser Composition den Vorgang, wie er wohl noch nicht gefaßt war, als einen ruhigen, sicheren Triumph des Heiligen und Reinen über das Beschränkte und Gemeine. Nur wenige Halbfiguren vergegenwärtigen die Vertreter des letzteren, die geistig weit überragende Hauptgestalt beachtet sie kaum.

Nach diesen der Zeit nach unsicheren Originalwerken mag zunächst von einem Bilde von zweifelhafter Autorität die Rede sein, dem schönen Frauenkopf in der Galerie zu Augsburg, der vor einigen Jahren durch eine meisterhafte Restauration wieder zu seiner ursprünglichen Schönheit gekommen und eine Perle der Sammlung geworden ist. Gleichwohl wird O. Mündler sicher Recht haben, wenn er an der Urheberschaft Lionardo's selber zweifelt und nur den unverkennbaren Typus der Schule gelten läßt, mag auch seine Bestimmung des Autors (Gian Pedrini) sich nicht weiter erhärten lassen. Man muß ihm beistimmen, „daß der Meister nie diese glatte Ausführung, diese gläserne Durchsichtigkeit der Farbe, diese Kälte im Ton und diese schwarzbraunen Schatten hat". Mehr noch beweist die Modification des Lionardesken Kopftypus, der hier im Allgemeinen zwar in seinem großen und zarten Reiz nachgebildet ist, aber jener wunderbaren individuellen Belebung, jener unbeschreiblichen geistigen Beweglichkeit gänzlich ermangelt, die bei Lionardo selber den Hauptreiz seiner Köpfe ausmacht. — Ebenso wenig kann er seinen Namen für einen Christuskopf hergeben, der — mit Oelfarbe auf einer nun geborstenen weißen Marmorplatte gemalt — unter Glas im nördlichen Seitenschiffe der Kathedrale von Antwerpen aufgehängt ist.

Die Unbehaglichkeit in den geschilderten Mißverhältnissen zu Florenz, sowie persönliche Interessen, die ihn an die Lombardei fesselten, — vorab seine Schule und sein Besitzthum — veranlaßten Lionardo wohl schon zu Anfang des Jahres 1506, einen Urlaub von der Florentiner Regierung zu nehmen und nach Mailand zu gehen. Hier leiteten sich bald Beziehungen zu

Charles d'Amboise, dem Generalstatthalter Ludwig's XII. von Frankreich, ein, der am 18. August selbst in Florenz um Verlängerung des Urlaubs für Lionardo nachsuchte. Soderini gewährte ihn in Ausdrücken, die deutlich seine Unzufriedenheit und die noch nicht aufgegebene Hoffnung auf die Vollendung der Anghiarischlacht erkennen lassen. Der Statthalter dankte am 16. December in den extravagantesten Ausdrücken der Anerkennung und Bewunderung für Lionardo's Persönlichkeit und Kunstfertigkeit: „Wir wollen bekennen, daß er durch seine Leistungen in Allem, worin wir ihn in Anspruch genommen, in Entwürfen, Baulichkeiten und sonstigen Dingen, welche im Bereich unserer Stellung liegen, uns in einer solchen Weise genug gethan, daß er uns nicht allein zufriedengestellt, sondern mit Bewunderung erfüllt hat." Auch Ludwig XII. war von einem kleinen Bild von ihm dermaßen hingerissen, daß er durch seinen Gesandten der Republik den Wunsch aussprechen ließ, dieselbe möge Lionardo so lange in Mailand zu bleiben verstatten, bis er selbst dorthin käme, da er dann „einige Madonnenbilder und was ihm sonst einfallen möchte, vielleicht auch sein Bildniß", von dem bewunderten Meister malen lassen wolle.

Schon im nächsten Jahre war Lionardo fest in Diensten des Königs. Als Wasserbaumeister wurde er mit der Canalisirung der Adda und anderer Flüsse beauftragt, von der in den Jahren 1508 und 1509 die Rede ist. Beim Einzuge Ludwig's XII. in Mailand nach dem Siege über die Venezianer bei Agnadello (1509) waren dann nach Lionardo's Zeichnungen Triumphbögen mit Malereien und Fresken errichtet. Als Belohnung hierfür, wie es scheint, empfing er die Gerechtsame zur Benutzung eines gewissen Quantums Wasser aus dem Canal S. Cristofano, aus dessen Verpachtung zur Berieselung benachbarter Ländereien er großen Vortheil gezogen zu haben scheint, da er wiederholentlich viel Werth darauf legt. Als der Sohn des Moro, Maximiliano Sforza, sich mit Hülfe von Schweizer Söldnern wieder in den Besitz von Mailand gesetzt hatte, bestätigte er ihm 1512 sein Privilegium — Zu künstlerischen Arbeiten kam Lionardo wenig, zum Theil aus Mangel an Aufträgen, zum Theil wegen wissenschaftlicher Beschäftigungen. Doch entstand hier wohl der Carton, nach dem die verschiedenen in den Galerien angetroffenen Exemplare der „h. Anna selbdritt" von seinen Schülern gemalt sind. Das schönste — fälschlich unter dem Namen des Lionardo selbst gehende — befindet sich im Louvre und wird für eine Arbeit des Salaino gehalten. Die Jungfrau Maria sitzt im Schooße der Mutter und beugt sich zu dem Knaben, der mit einem Lamme spielt, herab; die Scenerie ist eine felsige Landschaft von gewaltigem Charakter; in der auffallenden Anordnung haben wir eine Reminiscenz der strengen Ausgestaltung des Vorwurfs in früherer Zeit unter dem Einflusse der kirchlichen Autorität zu erkennen. —

Die am 11. März 1513 vollzogene Wahl des Cardinals Giovanni aus dem Hause der Mediciäer zum Papst — er trug die dreifache Krone unter dem Namen Leo X. — erweckte in Lionardo die Hoffnung, durch ihn, seinen Landsmann, künstlerische Aufträge zu erhalten; und so reiste er am 24. September 1514 in Begleitung seiner beiden Lieblingsschüler, Francesco Melzi und Andrea Salai oder Salaino, nach Rom. Bei dem Vorsteher der vaticanischen Kanzlei Baldassare Turini empfahl er sich durch Darbringung einer Maria mit dem Kinde, eines kleinen Bildchens von unsäglich fleißiger Ausführung, das aber durch die in Anwendung gebrachten technischen Mittel schon zu Vasari's Zeit, nach kaum einem halben Jahrhundert, sehr verdorben war.

Der Papst bestellte ein Bild. Lionardo, schon wieder auf Vervollkommnung der technischen Hülfsmittel sinnend, mischte, statt an den Entwurf zu gehen, Oele und Kräuter zu einem neuen

Firniß. Dem Papst mißfiel das, und er that die Aeußerung: „Der wird nie etwas zu Stande bringen, da er noch vor dem Anfange des Werkes schon an das Ende desselben denkt.“ Lionardo fühlte sich durch diese Bemerkung um so mehr gekränkt, als er sich die Berechtigung derselben zugestehen mußte. Hatte ihn doch sein zugleich unstätes und peinliches Wesen schon oft um den erhofften Erfolg seiner Bemühungen betrogen. Dies, im Verein mit manchen anderen Umständen, zu denen wohl auch das glänzende Auftreten des Michelangelo am römischen Hofe gehören mochte, veranlaßte ihn, Rom zu verlassen; ohne daß hieraus etwa auf eine Feindseligkeit der beiden großen Männer oder Versuche derselben einander zu verdrängen geschlossen werden dürfte. Lionardo fühlte sich, was er war, alt, und räumte dem gigantischen Vertreter der jüngeren Generation, vielleicht nicht ohne Schmerz, aber ohne Bitterkeit und ohne Niederlage das Feld; er ging nach Mailand zurück.

Hier war durch die Schlacht von Marignano (am 13. und 14. September 1515) der junge kunst- und prachtliebende Franz I. von Frankreich wieder Herr geworden. Dieser nahm natürlich sofort Lionardo in seinen Dienst. Während des Aufenthaltes in Pavia machte der Meister seinem neuen Gebieter in sehr kunstreicher und sinniger Weise sein Compliment, indem er zu einem Feste einen Löwen bildete, der, nachdem er durch den Saal geschritten und vor dem Könige angelangt war, die Brust öffnete und die Lilien, das Wappenzeichen Frankreichs, sehen ließ. Schon im Januar 1516 ging Lionardo mit dem Könige Franz nach Frankreich und nahm als dessen Maler mit einem Jahrgehalt von 700 Scudi in Amboise seinen gewöhnlichen Wohnsitz.

Die Hoffnung des Königs auf eine reiche künstlerische Thätigkeit Lionardo's wurde indessen getäuscht. Er scheint in seinen letzten Lebensjahren so gut wie nichts mehr fertig gebracht zu haben. Das Einzige, was zuverlässig erwähnt wird, ist eine Leda; doch machen nicht nur so viele Bilder, sondern sogar so viele ganz verschiedene Compositionen Anspruch, diese Leda des Lionardo zu sein, daß eine Entscheidung schwer wird; das Wahrscheinlichste ist, daß das Originalwerk nicht mehr vorhanden, und daß diejenigen Bilder als Copien desselben anzusehen sind, in denen die Leda aufrecht steht und mit beiden Händen den Hals des sehr groß gebildeten Schwanes umfaßt. —

Lionardo's ganze Persönlichkeit hatte etwas Gebietendes, Ehrfurcht Erweckendes, sein Auftreten etwas Sicheres und Würdevolles. Wie in der Kunst, so war im Leben der Umgang mit der Schönheit ihm Bedürfniß. Er liebte es, eine gewisse Pracht um sich zu verbreiten; wenn er ausging, war er von einem mehr oder weniger zahlreichen Gefolge begleitet, dessen Hauptzierde einige seiner Schüler bildeten. Denn diese, aus vornehmen und reichen Geschlechtern entsprossen und zum Theil der Kunst nur aus Neigung, nicht als ihrem Lebensberuf zugethan, waren als hervorragende Schönheiten unter den Zeitgenossen berühmt, und ihre noch vorhandenen Bildnisse beweisen, daß sie ein Anrecht auf diesen Ruhm hatten. Am meisten durch seine Zuneigung ausgezeichnet waren jene Zwei, die als seine Begleiter nach Rom genannt worden.

Von dem Schöpfer eines hinreißenden weiblichen Idealtypus, dem Meister des entzückendsten Frauenbildnisses, ist keine Spur von einer ihn tief ergreifenden Leidenschaft oder auch nur von einem gepflegten, wenn schon kühleren und mehr äußerlichen Verhältnisse zu einem weiblichen Wesen bekannt geworden. In seinen Lebensgewohnheiten war er originell, nicht selten capriciös. Der ungesättigte Forschertrieb und der rastlose Erfindergeist, welche sich in Grübeleien und Experimenten über alle möglichen schwierigen und wichtigen Probleme ergingen, gaben ihm eine Neigung zum Geheimnißvollen, die, auf seine unerhörte Geschicklichkeit der Hand gestützt, z. B. auch in seiner Art,

seine Pläne, Entwürfe und Zeichnungen mit erläuternden Worten zu begleiten, ihren Ausdruck findet. Er schrieb solche, von Abkürzungen und anderen Verdunkelungen der Bedeutung abgesehen, meist mit der linken Hand von rechts nach links, so daß sie sehr schwer und umständlich zu entziffern, mit einiger Bequemlichkeit nur durch einen Spiegel zu lesen sind.

Mit der Entschiedenheit seines Wesens steht der Charakter seiner Kunst in einem eigenthümlichen Gegensatze. Sein Ziel ist nächst plastischer Modellirung der Formen in einem dieselben in feinster Abstufung umspielenden Lichte, dessen Behandlung später in Correggio ihren möglichen Höhepunkt erreichte, eine gewisse zarte und schmelzende Schönheit, ein weicher, oft an's Schwermüthige und Schwärmerische streifender Ausdruck, anmuthige und liebliche Bewegung. Nur vereinzelt bricht die gewaltige Natur des Meisters in jenem dämonischen Schwelgen in Mißgestalten zu Tage, dessen Darstellungsmittel fast ausschließlich Skizzen und Studien sind. In fertigen Kunstwerken ist das Bereich des Leidenschaftlichen in Ausdruck und Bewegung, des Gewaltigen und Gewaltsamen für ihn kaum vorhanden: wie viel selbst bei dem Pathos und der Wildheit der Reitergruppe aus der Anghiarischlacht Rubens vielleicht im Copiren von dem Seinigen hinzugethan, wird ewig unergründlich bleiben. — So erscheint bei ihm wirklich die vollendete Kunst als das abgeklärte milde und beseligende Product eines gährenden machtvollen Geistes und eines bewegten unbefriedigten Lebens, er selbst als die Form, die vernichet wird, indem das unsterbliche Schöne durch sie und aus ihr entsteht. — Seine äußeren Verhältnisse waren, von vorübergehenden Störungen abgesehen, wohl glänzend zu nennen. Das französische Jahrgeld ermöglichte ihm mehr als eine sehr bequeme Existenz. So kam er gegen die Neige seines Lebens auch äußerlich zurecht.

Am 23. April 1518 machte der gealterte Lionardo im Vorgefühl des herannahenden Todes zu Cloux bei Amboise sein noch vorhandenes Testament. Nachdem er eine große Anzahl von Seelenmessen für sich angeordnet, auch seine Bestattung in sehr feierlicher und großartiger Weise zu begehen befohlen, setzt er den schon genannten schönen Mailänder Edelmann Francesco da Melzo, damals achtundzwanzig Jahre alt, zum Haupterben und Vollstrecker seines letzten Willens ein. Derselbe erhielt vor Allem seine Bücher, Instrumente und Manuscripte, welche letzteren fünfzehn Bände füllten. Die Mehrzahl befindet sich jetzt in der ambrosianischen Bibliothek zu Mailand und im Institut de France zu Paris. Seinen Weingarten vermacht er zu gleichen Theilen seinem treuen Diener Battista de Villanis und dem durch seine Schönheit berühmten gleichfalls schon genannten Andrea Salaino, den er auffallender Weise auch servitore, Diener, nennt. Villanis erbt dazu die Gerechtsame zur Benutzung des Canalwassers. Den Brüdern verbleibt ein in Florenz stehendes Capital von 400 Scudi. Auch eine Magd und die Armen werden bedacht.

Melzi theilte in den Ausdrücken rührendster Anhänglichkeit den Florentiner Verwandten des Meisters Ableben mit. Er war am 2. Mai 1519 auf dem Schlosse zu Cloux „mit allen Gnadenmitteln der heiligen Mutterkirche versehen" verschieden. Vasari, nach seiner bekannten Manier der Schönfärberei, hat aus dem Tode des Lionardo eine pikante Scene gemacht, die, wenn nicht anders, so durch das effectvolle Bild Julius Schraders, allgemein bekannt geworden ist, indem er erzählt, Lionardo sei zu Fontainebleau in den Armen Franz I. gestorben. Der Tod ereilte ihn aber nach Melzi's Bericht in Cloux, wo Franz zu der Zeit nachweislich nicht anwesend war. Wir müssen uns also mit der weniger romantischen Vorstellung begnügen, daß der größte italiänische Künstler des fünfzehnten Jahrhunderts einen ruhigen Tod auf fremder Erde

in der Umgebung weniger Getreuen fand, nachdem er mit den wunderbarsten Gaben ausgestattet sein an Enttäuschungen und zerstörten Hoffnungen reiches, innerlich selten ganz befriedigtes Leben auf nur siebenundsechzig Jahre gebracht hatte.

Scheiden wir von seiner ehrwürdigen Gestalt mit Anführung zweier gewissermaßen monumentalen Aufzeichnungen von ihm, die ein deutliches und freundlich schönes Licht auf seinen Charakter und seine Gesinnungen werfen.

Die erste ist das einzige von ihm aufbewahrte Gedicht, ein Sonett, dessen mit spielendem Scharfsinn durchgeführte Reflexionen für die Art seines Denkens und Empfindens bezeichnend sind. Es liegt etwas von bitterer Selbstironie darin, und es schließt mit fast gebrochener, aber tief sittlicher Resignation. Das Sonett lautet in der — etwas modificirten — Riemer'schen Uebersetzung:

Kannst, wie Du willst, nicht, wie Du kannst, so wolle,
Weil Wollen thöricht ist, wo fehlt das Können;
Demnach verständig ist nur der zu nennen,
Der, wo er nicht kann, auch nicht sagt, er wolle.

Das ist für uns das Lust- und Leidenvolle,
Zu wissen ob, ob nicht wir wollen können;
Drum kann nur wirklich der, der nimmer trennen
Sein Wollen mag vom Wissen, was er solle.

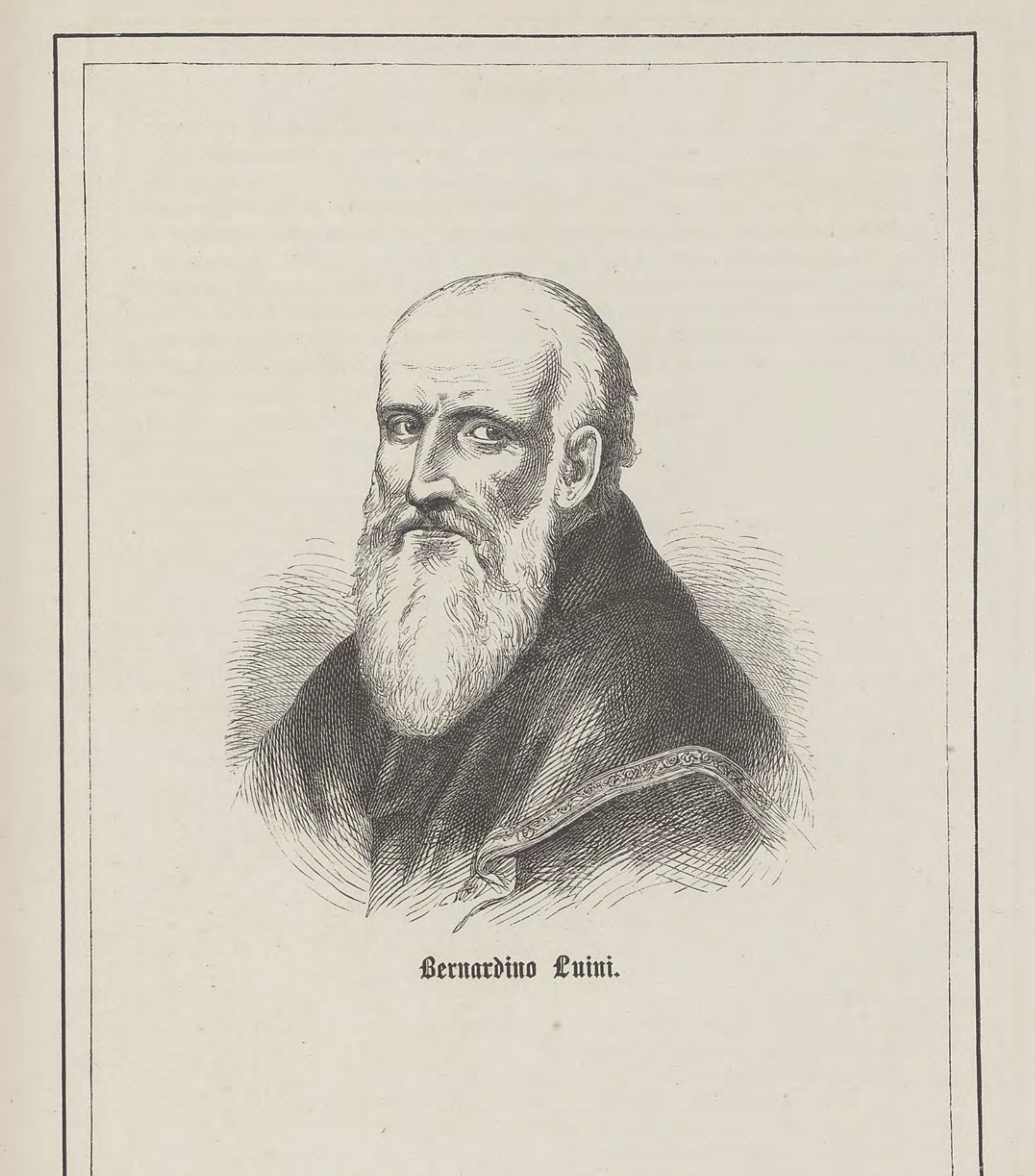
Nicht immer ist zu wollen, was wir können;
Oft däuchte süß, was sich in Bitter kehrte,
Wie ich beweint, besaß ich, was ich wollte.

Drum woll', o Leser, meinen Rath erkennen:
Willst Dir der Gute sein, der Andern Werthe,
Woll' immerdar nur können das Gesollte.

Die zweite ist die lateinische Grabschrift, die er sich noch bei Lebzeiten von seinem Freunde Piatto hatte machen lassen. Ohne seiner Thaten und Verdienste zu gedenken zählt er auf, was er alles nicht gewesen, und sagt dann zum Schluß: „Ich bekenne mich als einen Bewunderer und Schüler der Alten. Eins hat mir gefehlt, ihre Harmonie der Verhältnisse und Formen. Ich habe geleistet, was ich vermocht. Gewähre mir Nachsicht, Nachwelt."

Solcher Nachsicht bedarf, von Allen, die sie angerufen haben, sicher Niemand weniger als er. Was ihm selbst gefehlt, das hat er durch seinen Einfluß mittelbar und unmittelbar bei Anderen befruchtend entstehen lassen; und wenn die Menschheit unter dem Herrlichsten und Edelsten, was sie hervorgebracht, im weiten Raume der Jahrtausende Umschau hält, so wird sie stets als Perlen ersten Ranges das Abendmahl und die Mona Lisa verehren. Was für den lebenden Meister ein Schmerz war, was für den Freund des Schönen ein Gegenstand der Trauer ist, daß so viel Herrliches von seiner Hand nicht zur Vollendung gekommen oder der Zeit zum Raube gefallen, das kommt ihm im Angedenken der Menschheit zu Gute. Scharf umgränzt, ohne Makel strahlt sein Stern an dem Himmel ihrer köstlichsten Erinnerungen im hellsten, reinsten Lichte, und nur ein allgemeines unwillkürliches pietätvolles Gefühl der Verehrung und der Dankbarkeit lebt ewig fort in den Herzen der Menschen beim melodischen Klange des bloßen Namens Lionardo da Vinci.

B. M.



Bernardino Luini.

Bernardino Luini.

Als Lionardo da Vinci in hohem Alter nach Frankreich zog, um nie wiederzukehren, entstand in Mailand eine gewaltige Lücke. Die begabtesten seiner Schüler hatten ihn begleitet oder waren anderswohin berufen, nur die geringeren Geister unter ihnen, die ihn in keiner Weise ersetzen konnten, waren in Mailand geblieben, und dort blieb seine Kunstweise herrschend; über seinen unmittelbaren Schulkreis hinaus äußerte sein Einfluß eine unwiderstehliche Macht. Sein treuester Nachfolger, sein begabtester Nachahmer, der mit rührender Pietät jedes Blättchen von ihm sammelte, nach seinen Skizzen malte und seine unfertigen Arbeiten vollendete, der sich so in ihn hineinlebte, daß er bis in unsere Tage hinein mit seinem großen Vorbilde verwechselt wird, kann kaum sein wirklicher Schüler genannt werden: Bernardino Luini.

Freilich sind wir über seine Persönlichkeit noch vielfach im Dunkeln, nicht einmal sein Name ist ganz klar. Statt Luini oder Luino heißt er vielleicht richtiger Lovino. Doch soll auch dies nur ein Beiname, von seinem Geburtsort nach der Landessitte entnommen, sein; seinen Vater nennt man Giovanni Laterio. Nach jener Annahme wäre er von Luino, einem Dorf am Ostrande des Lago maggiore, gebürtig; Andere verlegen seine Wiege nach Ponte am Luganersee.

Wann er geboren, weiß man eben so wenig mit Sicherheit anzugeben. Er hat sich zuerst in Vercelli, der Heimat des Sodoma, aufgehalten, und als sein Lehrer wird Stefano Scotto genannt. Nach Mailand kam er gegen 1500, ein ausgebildeter Maler von bereits begründetem Ruf. Dieser Umstand und sein Selbstportrait auf einem Gemälde von 1525, auf dem er mit weißem Haar und Bart, reichlich ein Sechziger, erscheint, lassen seine Geburt mit einiger Wahrscheinlichkeit um 1460 ansetzen. Vereinzelte Berührungspunkte mit der Raphael'schen Schule haben an eine Reise nach Rom denken lassen; diese Annahme ist sehr gewagt, und die Anklänge sind durch die leicht zu vermittelnde Kenntniß der Stiche Marc Anton's ausreichend zu erklären. Er hat, so scheint es, sein Leben in der reizenden Natur seiner Heimat hingebracht, deren sanfte Schönheit reinen Charakter bestimmt, und ihn zu dem „soave pittore", dem lieblichen Maler, gemacht hat.

Als 1524 Mailand von einer furchtbaren Pest verheert wurde, entwich Luini auf das benachbarte Schloß der Herren Della Pelucca, wo er eine Kapelle ausmalte. Nach der Stadt zurückgekehrt arbeitete er in der Kirche S. Giorgio in Palazzo. Ein unglücklicher Zufall — der Geistliche der Kirche, der ihn auf dem Gerüste besuchte, stürzte durch eigne oder Luini's Unvorsichtigkeit hinab und gab den Geist auf — zwang Luini, sich der unberechenbaren Gerechtigkeitspflege der Spanier zu entziehen, und er wurde bei den Herren Della Pelucca schützend aufgenommen. Er malte in ihren Kirchen und in einem benachbarten Kloster biblische und mythologische Scenen, bis er — wenn die Sage recht hat — von Liebe zu einer Tochter des vornehmen Hauses ergriffen wurde. Letztere erwiederte seine Gefühle, widersetzte sich einer Conventionsheirath und wurde zu Lugano in ein Kloster gesperrt. Luini hatte seines Bleibens natürlich auch nicht länger, und floh in's Veltlin, wo er über dem Portal der Kirche zu Ponte eine Madonna und einen heiligen Moriz malte. Von dort begab er sich nach Lugano weiter, und die Sage führt aus, die Geliebte sei vor Gram gestorben, ohne daß er sie habe wiedersehen können. Die Geschichte dagegen weiß nur, daß er an genanntem Ort in der Kirche Santa Maria degli Angeli außer anderen sein größtes und spätestes

nachweisbares Bild malte (1529), und — daß 1530 sein Sohn Aurelio, ein talentvoller Maler und ausgezeichneter Anatom, ein Manierist im Fahrwasser der römischen Schule, der 1593 starb, geboren wurde. Da noch ein zweiter Sohn Evangelista, ein berühmter Ornamentist, der 1584 noch lebte, ja vielleicht ein dritter, Pietro, ein Gehülfe Bernardino's, bekannt ist, so ist es der Phantasie überlassen, sich den Lebensabend des Meisters in der pikantesten Weise auszumalen. Geschichtlich verliert sich nach dem letztgenannten Bilde jede Spur von ihm.

Die Zeitgenossen schildern ihn als einen liebenswürdigen Mann, und dem entsprechen seine Bildnisse. Er war ungemein eifrig bei der Arbeit, wie denn seine Fruchtbarkeit in's Unglaubliche geht. Sein Ruf als Dichter kam zu seiner Zeit dem als Maler gleich. Auch beschäftigte er sich nach dem Muster seines großen Vorbildes mit der Theorie der Kunst. Ein „Trattato della pittura“ blieb jedoch gleich seinen übrigen literarischen Arbeiten ungedruckt und ist verschollen.

Sein Compositionstalent ist mäßig; es mangelt ihm an feinem Raumgefühl. Dagegen hat seine Empfindung eine unglaubliche Tiefe; sein Schönheitsgefühl hat ihn namentlich in seinen weiblichen Figuren dem Lionardo angenähert. Es ist etwas bezaubernd Anmuthiges in seinen Köpfen. Unter seinen Frauengestalten lassen sich zwei Typen unterscheiden: eine zartere, fast ätherische, aristokratische Schönheit und eine völligere, kerngesunde, mehr ländliche. Sein Gedankenkreis war nicht so groß, um ihn mit einem mäßigen Apparat von Charaktertypen in Verlegenheit zu setzen. Ein paar meist weibliche Heilige, namentlich die heilige Katharina von Alexandrien, lieferten fast den ganzen Stoffvorrath, dessen er außer einer beschränkten Auslese neutestamentlicher Vorwürfe — selten anderen als: der Tochter der Herodias mit dem Haupte Johannis des Täufers, der Ruhe auf der Flucht nach Aegypten und der Madonna mit dem Kinde — bedurfte. Seine Ausführung ist sehr ungleich; die zarteste, verschmolzenste Darstellung findet sich oft neben der flottesten Behandlung.

Luini ist in seinen Frescomalereien ungleich bedeutender und selbständig eigenthümlicher als in seinen Tafelgemälden. Zu Mailand finden sich große Mengen der ersteren, darunter interessante Producte seiner Frühzeit, vor. Unter den zahlreichen in das Museum der Brera versetzten gilt Letzteres namentlich von den mythologischen und genreartigen Sujets. Seine reichste Kunstentfaltung zeigen daselbst: die Scenen aus dem Leben der Maria; ferner das bedeutende Bild der heiligen Katharina, die von Engeln zu Grabe getragen wird; endlich vor Allen, den Gipfelpunkt seines Schaffens bezeichnend, das wundervolle Bild der heiligen Jungfrau mit dem Kinde zwischen dem heiligen Antonius, als Abt und der heiligen Barbara, nebst einem kleinen Engel, der die Laute stimmt. „In solchen ruhigen Andachtsbildern,“ sagt Burckhardt, „wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermäßig.“

Im October des Jahres 1521, von dem dieses Werk datirt ist, begann er das große Fresco der Dornenkrönung bei der Brüderschaft der Santa Corona (jetzt die Ambrosianische Bibliothek) zu Mailand, interessant wegen des Reichthums an Porträts. Er erhielt dafür die lächerliche Summe von wenig über 115 lire di moneta. — Mannichfaltiger noch ist die Frescoausmalung der Kirche S. Maurizio (oder Monasterio maggiore) zu Mailand, auf beiden Seiten der den Raum theilenden Wand, besonders in der Katharinenkapelle, mit heiligen (namentlich weiblichen) Gestalten decorative Malereien, Donatorengruppen ꝛc. angemessen verbindend. In seiner Lieblingsheiligen unter dem Schwert des Henkers soll er einer berühmten und berüchtigten Schönheit seiner Zeit, der Bianca Maria Visconti, ein Denkmal errichtet haben. — Die bis vor wenigen Jahren außerdem noch

Mailand zur Zierde gereichenden Fresken des Palazzo Litta sind nach Paris, die des Palazzo Silva nach Berlin übergeführt worden.

Wohl die Krone seiner Kunst bildet sein Antheil an der überreichen Ausmalung der Wallfahrtskirche Santa Maria bei Saronno (18 Kilom. von Mailand). Vier große Gemälde, je zwei und zwei von gleicher Größe, zeigen die Vermählung der heiligen Jungfrau und Jesus unter den Schriftgelehrten, die Anbetung der Könige und die Darstellung im Tempel (letztere lateinisch mit dem vollen Namen bezeichnet und von 1525 datirt). Unter den kleineren Malereien sind die heilige Apollonia und die heilige Katharina in einem Ausbau des Chores von hervorragender Schönheit. Das Honorar des Meisters war auch hier nicht glänzender als in Mailand. Als besonderen Dank hinterließ er den Mönchen des benachbarten Klosters noch eine gratis gemalte Geburt Christi.

Das schon erwähnte größte und letzte (datirte) Werk Luini's zu Lugano stellt in vierzig überlebensgroßen Figuren im Vordergrunde die Kreuzigung dar. Die ohnmächtig hingesunkene Maria, die knieende Magdalena, der römische Hauptmann zu Pferde, vor Allen aber der heilige Johannes sind hoch gepriesen und weit berühmt wegen der wunderbaren Tiefe und Wahrheit des Ausdrucks in ihren Köpfen und Bewegungen. Im Hintergrunde sind verschiedene Gruppen der Passion mit reichlich hundert kleineren Figuren vertheilt. Obwohl mit den Mängeln Luini'scher Compositionsweise behaftet, gehört das Bild zu den herrlichsten Schöpfungen der religiösen Monumentalmalerei in Oberitalien und in dieser Zeit — fast ein Jahrzehnt nach dem Tode Raphael's.

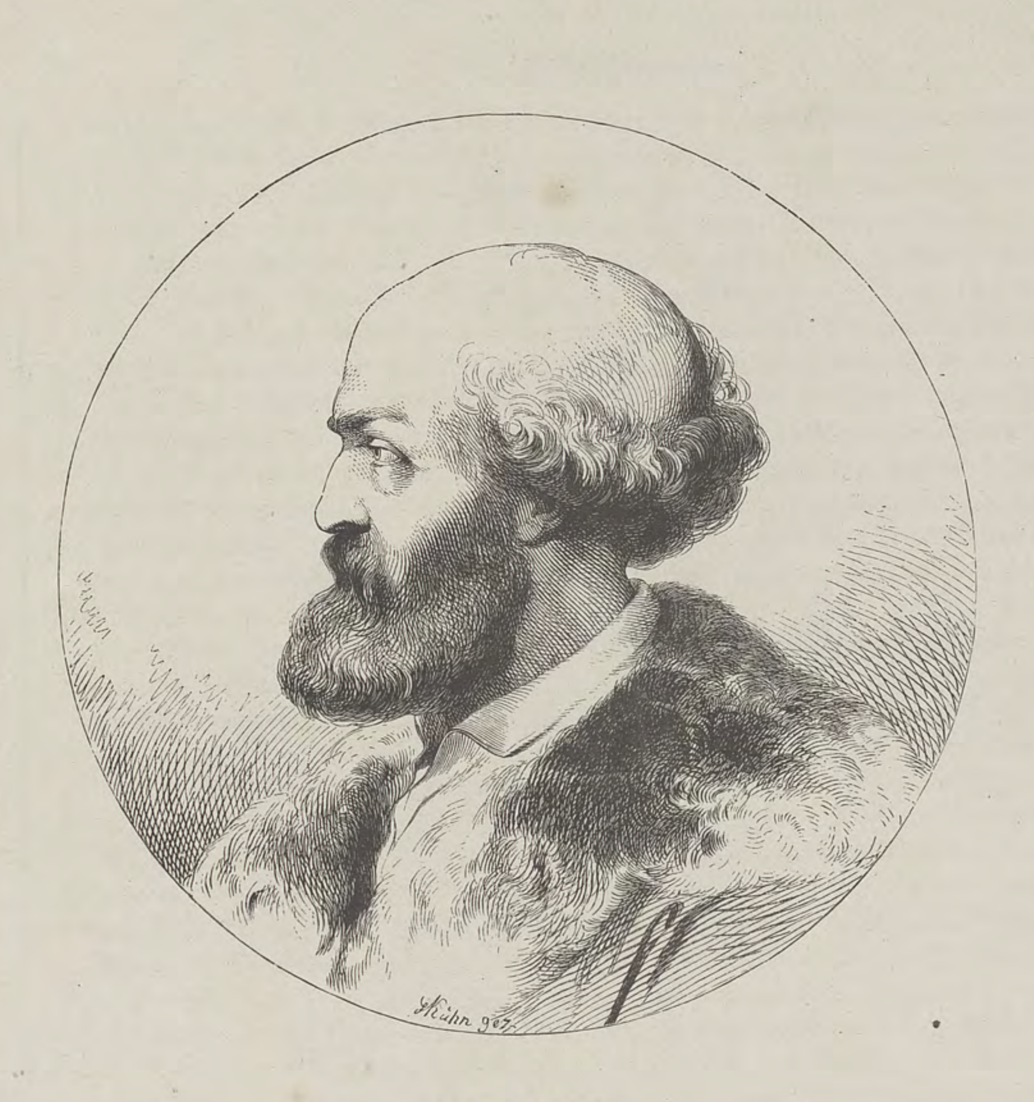
In der Sacristei der Kirche hat eine reizvolle Frescolünette aus dem umgebauten Kloster Platz gefunden, Halbfigur der Madonna zwischen dem kleinen Johannes und dem Jesuknaben. Im Refectorium des Klosters befand sich ehemals die Darstellung des Abendmahls, welche jetzt an eine Wand der Kirche versetzt ist, in manchen Punkten an das Werk Lionardo's errinnernd, doch ohne deren gewaltige innere Architektonik. Während der Dauer seiner Arbeiten zu Lugano erhielt Luini von den Mönchen täglich fünf mailändische Soldi, dazu ein Brod und eine kräftige Suppe! Nach Vollendung der Kreuzigung wurden ihm 214 Lire und 8 Soldi ausgezahlt.

Ein Hauptwerk unter Luini's Oelgemälden birgt die Hauptkirche zu Legnano in ihrem Altarbilde. Auch andere Tafelgemälde, die keineswegs zu den Seltenheiten, wohl aber zu den Zierden aller größeren Galerien gehören, und namentlich zu Florenz, Rom, Paris, London, Wien, Pest, Berlin u. s. w. angetroffen werden, kann hier nicht mehr eingegangen werden. Jedes bestätigt die Richtigkeit der Bemerkung, die wir zum Schluß einem französischen Kunstforscher entlehnen wollen: Sicherlich weniger geschult und weniger kühn, minder gewaltig und minder frei als sein Meister Lionardo, vielleicht weniger sorgfältig in seiner Ausführung als seine Mitschüler Cesare da Sesto, Salai, Solari, minder mannichfaltig in seinen Compositionen und minder reich in seiner Farbe als Gaudenzio Ferrari, sein Genosse und sein Schüler, bleibt Luini ihnen überlegen durch jenen anheimelnden Reiz der ungekünstelten Empfindung und der tiefen Zartheit, welche er in allen seinen Werken ausgebreitet hat. Der Reisende, der noch so sehr ermüdet ist durch den fortwährenden Glanz der italiänischen Sammlungen, kann stets noch einem Stücke von Bernardino begegnen; seine erstaunten Augen haften daran ohne Anstrengung, wie an einem reizenden Ort unerwarteter Ruhe, eine unaussprechliche Frische steigt sofort in den schmerzenden Kopf, ähnlich derjenigen, welche sich von einem Bache erhebt, der sich einem großen Strome nähert, und dessen bescheidener Lauf mit weniger Geräusch dahin rollt, aber sich in sanftere Schatten hüllt. B. M.

Correggio.

Neben die vier Namen Lionardo, Michelangelo, Raphael und Tizian stellt das allgemeine Bewußtsein einen fünften: Correggio, und schließt mit diesem den Kreis der Maler ersten Ranges in den Blütetagen der italiänischen Renaissance. Die drei ersten gehören jener Richtung der italiänischen Kunst an, die ihre Wurzeln in Florenz hat und hernach in Rom sich ihren Schauplatz gründet. Eine zweite ganz verschiedene Richtung ist die venetianische, die in Tizian ihren Höhepunkt erreicht, und welche theils die florentiner ergänzt, theils im Gegensatz zu ihr steht. Antonio Allegri, genannt Correggio, tritt dagegen wieder ganz unabhängig und selbständig neben jeder der beiden großen Schulen auf. Keine jener Hauptstädte des geistigen wie politischen Lebens in Italien war die Stätte seiner Entwickelung und seines Schaffens. Sein Geburtsort Correggio, der ihm seinen Beinamen gab, ist ein Städtchen in Oberitalien, nicht weit von Reggio, damals Residenz eines kleinen Fürstenhofes, und das nahe gelegene Parma, eine mäßige Provinzialstadt, zu jener Zeit erst den Herzögen von Mailand, dann dem päpstlichen Stuhl unterworfen, sah seine Hauptwerke entstehen. Die Stellung des Künstlers war nicht nur räumlich, sondern auch zeitlich eine isolirte. Die anderen großen Meister, die wir nannten, stehen auf dem Gipfel einer großen künstlerischen Entwicklung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt herangewachsen war; Correggio dagegen, möchte man sagen, beginnt mit sich selbst. Diese Isolirtheit bringt es mit sich, daß es lange währte, bis ihm allgemein die Geltung zutheil ward, die ihm gebührt. Das große Kunstleben Italiens nimmt geraume Zeit keine Notiz von ihm. Die Bewohner von Parma mußte erst Tizian auf die Schönheit seiner großen Kuppelbilder aufmerksam machen. Annibale Carracci, in einem sechsundvierzig Jahre nach Correggio's Tode geschriebenen Briefe bedauert den Künstler, daß er, der mehr als ein Mensch, der ein verkörperter Engel gewesen, in einer Stadt habe verkommen müssen, wo man an nichts Anderes als Essen, Trinken, Liebschaften denke, wo er nicht verstanden, nicht bis zu den Sternen erhoben werde. Vasari, der noch Correggio's Zeitgenosse war, giebt dankenswerthen Bericht über viele seiner Werke, aber weiß von ihm persönlich wenig genug. Er erzählt im allgemeinen von dürftigen Verhältnissen, was durch neuere urkundliche Forschungen vollständig widerlegt worden ist, er fügt mancherlei Fabeln bei, wie solche auch in anderen älteren Autoren auftauchen. Schließlich bedauert er, daß er Corregio's Bildniß nicht habe erlangen können, weil weder ein Anderer, wegen seines zurückgezogenen Lebens, noch er selbst, weil er keine große Meinung von sich gehabt, es je gemalt. — Und dabei müssen wir gleich einschalten, daß auch das hier beigefügte Portrait keinen Anspruch auf Echtheit machen kann. Erst spätere Zeiten fühlten das Bedürfniß, sich die Züge des großen Meisters zu vergegenwärtigen, und da tauchten dann verschiedene Köpfe auf, die man ohne Grund und Beweis für sein Bildniß ausgab.

Antonio's Geburtsjahr scheint als 1494 festzustehen. Sein Vater, Pellegrino Allegri, war ein Kaufmann in ganz guten Vermögensverhältnissen. Die künstlerische Ausbildung des Sohnes scheint früh begonnen zu haben. In Correggio selbst lebte ein Oheim, der Maler war.



ANTOIVS
DE
ALEGRIS

Correggio.

Lorenzo, aber sein Andenken ist uns eigentlich nur durch eine drollige, für seinen Künstlerruf etwas zweideutige Bemerkung in einem Buche des sechzehnten Jahrhunderts bewahrt: .... „Gleich einem unserer Maler von Correggio mit Namen Meister Lorenzo, der einen Löwen darstellen wollte, aber eine Ziege malte, und darunter die Inschrift setzte: ein Löwe". Bei diesem könnte Antonio höchstens die Anfangsgründe gelernt haben. Dagegen scheint eine ältere Ueberlieferung, sein Meister sei Francesco Bianchi, genannt Frari, im benachbarten Modena gewesen, durch dessen Madonnenbild im Louvre bestätigt, das mit den frühesten Werken unseres Meisters, namentlich mit der Madonna des heiligen Franciscus in Dresden, nahen Zusammenhang zeigt. Freilich war Antonio da Correggio erst sechzehn Jahre alt, als Bianchi im Jahre 1510 starb, aber seine Entwicklung war eine zeitige. Dann wirkte vor Allem einer der mächtigsten Künstlergeister der italiänischen Frührenaissance auf ihn ein, einer von Denen, die bis unmittelbar zur Schwelle der höchsten Blütezeit des sechzehnten Jahrhunderts vorgedrungen: Andrea Mantegna. Mantua, die kunstreiche Residenz des Herrschergeschlechtes Gonzaga — von seiner Heimat nicht zu weit entfernt — war offenbar die Quelle für Correggio's wichtigste künstlerische Anregungen, obwohl sein Aufenthalt daselbst nicht urkundlich nachweisbar ist, und nur seine Werke dies entschieden zeigen.

Andrea Mantegna war freilich bereits 1506 gestorben, aber seine Schöpfungen, die großen Wandmalereien in Kirchen und Palästen, die Altarbilder, standen als leuchtende Beispiele da. Es war keine verwandte, sondern eher eine entgegengesetzte Natur, die er hier vor sich sah, aber seinem erregbaren, heitern, empfindungsreichen Wesen imponirte jene kühle Großartigkeit und Strenge, die alle Kunst auf festes Wissen gründete. Von diesem Vorbilde eignete er sich die durchgebildete Zeichnung, die Meisterschaft der Verkürzung, die Fähigkeit, den Gestalten volle Rundung zu geben, an, ihm dankt er seine glänzenden perspectivischen Kenntnisse, ihm dankt er Alles, was er von der Formenwelt des Alterthums kennt. Manchmal scheinen aber auch Einflüsse der Lombardischen Schule des Lionardo da Vinci bei Correggio zu walten, obwohl nicht weiter nachweisbar ist, wie und woher er sie erfuhr. An jenes Lächeln der Grazie, das Lionardo über jugendliche Frauenköpfe gießt, erinnert die selige, zauberische Heiterkeit, welche Correggio's Grundstimmung bleibt, und auch die Ausbildung des Helldunkels, die sein eigenstes Werk ist, knüpft an Lionardo's Bestrebungen an.

Das erste Bild, durch welches Antonio sich als Meister bewährte, wurde 1514 für das Minoritenkloster San Francesco in seiner Vaterstadt gemalt; es ist die erwähnte Madonna mit dem heiligen Franciscus, welche mit der modenesischen Sammlung in die Dresdener Galerie gekommen. Hier zeigen sich alle die Einflüsse, die er empfangen hat, verarbeitet. Daß dieses Bild an Bianchi erinnert, haben wir gesehen, im Ausdruck der Hauptfiguren mahnt vieles an Lionardo, die heilige Jungfrau streckt die segnende Hand ganz in derselben Art aus wie Mantegna's Madonna della Vittoria, damals in Mantua, jetzt in Paris. Dennoch treten bereits ganz neue Elemente auf; wenn auch noch die hergebrachte Würde des Altarbildes in der Composition waltet, so sprengt doch schon Correggio's eigenthümliche Erregtheit die Fesseln, an Stelle der ernsten kirchlichen Andacht tritt ein neuer Zug beseligter Schwärmerei. — Aus den nächsten Jahren ist als eins der schönsten religiösen Bilder die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christuskinde, jetzt im Louvre, hervorzuheben, dessen holde Heiterkeit schon Vasari ausrufen ließ, die Köpfe seien im Paradiese gemacht.

Bis 1518 war Correggio's Thätigkeit an die Heimat geknüpft, um diese Zeit wurde ihm

der erste große Auftrag in Parma zutheil, in dem Nonnenkloster San Paolo ein Zimmer der Aebtissin mit Fresken zu schmücken. Trotz des geistlichen Hauses sind die Malereien vollkommen weltlich im Charakter, die schöne Unbefangenheit der classisch gebildeten Renaissancezeit nahm keinen Anstoß daran. Die Neigungen der prachtliebenden, lebenslustigen Giovanna von Piacenza trafen hier mit denjenigen des Malers zusammen. In ihrem Wappen, das mehrmals in dem Zimmer angebracht ist, führte sie drei Halbmonde, und so wählte sie die keusche Diana, die Göttin des Mondes, zu ihrer Schutzpatronin. Wir erblicken diese über dem Kamin, wie sie auf ihrem Wagen in die Lüfte steigt. Die aus sechzehn Feldern bestehende Kuppel, welche das Gemach überwölbt, ist in eine grüne Laube verwandelt. Durch sechzehn ovale Ausschnitte blickt man in die blaue Luft und hier erscheinen muntere, schöne Knaben, zu zweien oder dreien gruppirt, als das Gefolge der Diana mit ihren Attributen, Speer, Hunden, Hifthorn versehen, in Spiel und Scherz, in Jubel und Uebermuth. Auch Raphael ließ um jene Zeit in der Farnesina zu Rom die Gestalten seiner mythologischen Deckenbilder zwischen grünen Laubgewinden auftauchen. Bei ihm ist jedesmal die vollendete Linienschönheit, mit der sich jede Gruppe in den gegebenen Raum fügt, vor Allem bewundernswerth. Keine Spur davon bei Correggio. Der Abschluß des Rahmens ist wie eine zufällige Unterbrechung. Gar manche Figur, manche Bewegung wird dabei plötzlich durchschnitten. Aber wenn dies auch im Einzelnen disharmonisch wirken könnte, das Ganze ist doch harmonisch von dem erfüllt, was die Phantasie des Künstlers geben wollte. Nur um so mehr erscheinen die Knaben wie etwas Wirkliches an dieser Stelle, nur um so natürlicher und augenblicklicher sind ihre reizenden Bewegungen. Unterhalb dieser Ausschnitte, in den Lünetten, sehen wir mannigfache antike Gottheiten, grau in grau gemalt. Der Grundton ist überall ein idyllischer, selbst die finsteren Schicksalsgöttinnen, die Parzen, sind von dem Maler der Grazie in freundliche, jugendschöne, geflügelte Wesen verwandelt.

Während diese Bilder in einem geschützten Raume, der lange der Oeffentlichkeit vorenthalten blieb, vortrefflich erhalten sind, hatten Correggio's übrige Frescomalereien in Parma, die in den folgenden Jahren entstanden sind, ein weit ungünstigeres Schicksal. Die Verkündigung Maria's in der Kirche Annunziata, die überaus reizende Madonna della Scala, einst über einem Stadtthor, der Porta Romana, jetzt in der Pinakothek zu Parma, haben starke Beschädigungen erfahren. Bloße Ruinen endlich sind seine Hauptwerke, die letzten großen Frescomalereien in der Kirche San Giovanni und im Dom. Die Bilder in der ersteren führte der Maler 1520 bis 1524 aus und erhielt dafür, laut Contract nebst Zahlungsbelegen, 272 Goldducaten. Noch ehe er fertig war, den 3. November 1522, ward der Vertrag über die Ausmalung des Doms abgeschlossen, für die ihm 1000 Goldducaten und außerdem 100 für die Goldverzierungen zugestanden wurden. 1526 bis 1530 wurde die Kuppel ausgeführt, für die er im Ganzen 550 Ducaten empfing; der Chor ward dagegen erst nach seinem Tode von einem geringeren Künstler gemalt. Von den Bildern, die durch Kerzendampf und Feuchtigkeit gelitten haben, kann man in den beiden dunkeln Kirchen nur noch theilweise eine schwache Ahnung gewinnen, die erst durch Toschi's Aquarellcopien in der Galerie und die hiernach angefertigten Kupferstiche vervollständigt wird.

In der Lünette der Sakristeithür im Querhause von San Giovanni sitzt der schreibende Evangelist Johannes, eine der edelsten Figuren, die Correggio je geschaffen hat. In der Halbkuppel der Tribune befand sich die Krönung der Maria; bei einer spätern Erweiterung des

Chors wurden nur Fragmente gerettet, von welchen dasjenige mit den Hauptfiguren jetzt in der Bibliothek bewahrt wird. In der Mitte der Kuppel schwebt Christus gen Himmel, rings auf Wolken sitzen die Apostel, schöne Männer und Jünglinge, fast nackt, lebhaft bewegt und mit dem Ausdruck begeisterter Erregung. Zahlreiche Engel, flügellose Knaben, spielen um sie her und fluthen wie Wogen an sie heran. Etwas tiefer kauert Johannes, diesmal als Greis gebildet, der das Alles als Vision zu sehen scheint. Unter der Kuppel, in den vier Zwickeln, auf denen sie ruht, schweben aufs Neue Wolken, auf denen jedesmal ein Evangelist und ein Kirchenvater sitzt, großartige würdevolle Gestalten. Jener lehrt, dieser schreibt seine Worte nieder — dies ist das Motiv, das in glücklichen Variationen wiederkehrt. Hübsche Engelkinder stützen die Wolken unter ihren Füßen, himmlische Jünglinge sind auf den Simsen der aufsteigenden Gurtbogen anmuthig hingegossen.

Schon im Kloster San Paolo hatte Correggio das Ziel verfolgt, die Vorgänge wie etwas Wirkliches in die Höhe zu versetzen, noch in ganz anderm Maße waltet dieses Streben hier. Der Maler hat das hergebrachte Princip verlassen, in dem Bilde, das den Raum schmückt, auch die Gränze des Raumes zu zeigen. Hier waltet die Art der Perspective, welche der Italiäner „di sotto in su" — die Untersicht — nennt. Keine Wölbung scheint abzuschließen, das Ganze baut sich in unbeschränkter Himmelsferne auf. „Correggio zuerst", sagt Jacob Burckhardt, „giebt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch meßbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt". Sein Vorgänger und sein Muster in dieser Hinsicht war Andrea Mantegna gewesen, wie dessen jetzt halbzerstörte Wandmalereien in einem Zimmer des Castello di Corte zu Mantua zeigen. Aber Correggio bietet dafür noch ganz andere Mittel auf und wird so zum Begründer jener auf Illusion berechneten Deckenmalerei, in der sich später die Kunst des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts gefällt. Nie wieder ist aber etwas Aehnliches mit solcher Freiheit und zugleich so maßvoll wie in San Giovanni geschaffen. Statt eine in die Höhe gebaute Architektur zu malen, was Mantegna in bescheidener Weise und die Nachfolgenden in überschwänglichstem Maße gethan, verzichtet Correggio auf dies Mittel, das sein Bedenken hat, da es nur von bestimmten Punkten die richtige perspectivische Wirkung ergiebt und bei verändertem Standpunkt des Beschauers die hervorgerufene Illusion wieder aufhebt. Sein einziger Hülfsapparat sind die Wolken, auf ihnen ruhen und schweben die Gestalten, als säßen wirkliche Menschen dort oben. Sie sind von unten her gesehen, die Kniee rücken den Sitzenden bis gegen die Brust herauf, die Stirn der emporblickenden Gesichter verschwindet, die Glieder wie die Köpfe der lebhaft bewegten Figuren zeigen sich in starken Verkürzungen. Begeisterte himmlische Seligkeit durchdringt Alle, und je dunkler der Raum ist, desto helleres Licht zaubert der Maler hinein, die unverhüllten Körper leuchten aus ihrer Umgebung heraus.

Noch einen Schritt weiter ging Correggio bei der Kuppel des Doms. Im Tambour, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel, einzeln oder paarweise, und sehen dem Schauspiel in der Höhe, der Himmelfahrt Maria's, zu, von einer Begeisterung, die an Taumel gränzt, erfüllt. Hinter ihnen eine Brüstung mit flammenden Candelabern und kühn gruppirten Knaben ohne Flügel, die Engel vorstellen sollen, aber fast bacchischen Charakters sind. In den vier Zwickeln die Patrone von Parma, sie, wie die Engel, die sie tragen und umringen, in so heftigem Flug, in so leidenschaftlicher Bewegung, daß die Gruppen oft zum verwickelten Knäuel werden. In der Kuppel selber endlich herrscht das Aeußerste an Bewegtheit und Lust. Bis in die Unendlichkeit ist der Himmel mit Gestalten bevölkert. Maria breitet im Emporschweben beide Arme aus; Himmelsknaben

schmiegen sich an ihre Füße, ihren Busen, geflügelte Engel umschweben sie und machen Musik; Andere Engel stürzen sich ihr kopfüber entgegen, und Heilige, in der Glorie verschwimmend, erwarten sie.

Waren die Bilder in San Giovanni edler, so ist die Begeisterung hier noch weit mächtiger, bis zur Leidenschaft gesteigert, bis zum Zügellosen ungestüm. Trotz der hinreißenden Wirkung kann man sich aber nicht verhehlen, daß hier das Aeußerliche schon etwas stärker hervortritt. Die Untensicht an sich bringt das mit sich. Die monumentale Ruhe, durch welche früher die religiöse Malerei wirkte, ist aufgehoben, die Gestalten erblickt man von den Füßen her, Körpertheile, die im geistigen Ausdruck nicht mitsprechend sind, drängen sich hervor. Kein Wunder, daß Anfangs die Bürger von Parma sich in solche Auffassung nicht hineinzufinden wußten, daß später das Wort eines groben Handwerkers, das sei ein Ragout von Fröschen, historisch ward. Correggio bleibt immer Meister, aber seine Bahn wird hier gefährlich, und die Nachfolger werden sofort eine Beute eitler Manier.

Schon vor Beginn dieser Malereien, 1519, hatte sich der Künstler mit Girolama Merlini, der Tochter eines verstorbenen Waffenträgers des Marchese von Mantua, verheirathet. In demselben Jahre hatte ihm sein Oheim mütterlicherseits Francesco Ormanni seinen Landbesitz und seine bewegliche Habe vermacht, doch erst nach einem jahrelangen Rechtsstreit trat er in den Besitz dieser Erbschaft. Da ihm auch seine Frau eine nicht unbedeutende Mitgift brachte, befand er sich in ganz ansehnlichen bürgerlichen Verhältnissen, und schon, daß er vermählt war, er allein von allen Meistern ersten Ranges im damaligen Italien, bezeichnet eine gut bürgerliche Existenz. 1521 wurde ihm ein Sohn, Pomponio, zu Correggio geboren, drei Töchter erblickten in den Jahren 1524 bis 27 zu Parma das Licht, wohin er eine Zeit lang wegen der großen monumentalen Arbeiten seinen Wohnsitz verlegt hatte.

Neben diesen entstanden zahlreiche Staffeleigemälde. Was die Seele der ganzen Darstellungsweise in den Fresken bildete, giebt auch hier den Ton an: die Bewegtheit. Alle Mittel, die Correggio aufbietet, die Composition wie die Zeichnung, das Licht wie die Farbe, streben auf dies eine Ziel hin. Die Stellung und die Geberde jeder einzelnen Gestalt, die Art, wie eine Figur zu der andern in Verhältniß gesetzt ist, wie das ganze Bild sich aufbaut, kommen dem entgegen. Tiefe des Gefühls, Erhabenheit der Gesinnung, echt religiöse Andacht darf man bei ihm nicht suchen, auch Correggio's Empfindungsweise ist eine erregte, und so spielt überall ein sinnlicher Zug hinein; um so hinreißender wirkt die Art, wie das Empfindungsleben seine Figuren bis in jede Handbewegung, bis in die Fußspitzen durchzuckt; die feinsten Regungen des Nervenlebens offenbaren sich unseren Blicken.

In Folge davon wirken seine Schöpfungen nicht in klarer, selbstbefriedigter Schönheit auf uns ein, sondern die Wirkung selbst ist von dieser Bewegtheit ergriffen, das, worin sie gipfelt, ist der Reiz. Dieser lebt in dem Typus aller Gestalten, namentlich der weiblichen und der jugendlichen. Das sind keine Formen, welche sich einem hergebrachten Ideal nähern, sondern sie sind lebhaft aus der Natur herausgegriffen, zugleich aber von Correggio's eigenthümlicher Anmuth der Gefühlsweise durchdrungen. Der Reiz lebt in der Haltung aller einzelnen Gestalten, die von glücklicher Lust des Daseins erfüllt, kühn und fessellos bewegt scheinen. Ueberall aber, trotz der Weichheit und des Schwunges in den Bewegungen, doch keine Linienschönheit im strengen Sinne des Wortes Diese hätte Correggio gar nicht brauchen können, ebensowenig wie die feierliche kirchliche Würde für ihn brauchbar war, denn den Schein des Plötzlichen, des Zufälligen will er festhalten, den eigenthüm-

lichen Reiz der Wirkung erzielt er dadurch, daß er, ganz wie in den Fresken, die Figuren so zeigt, wie sich wirkliche Personen, vom Augenpunkte des Beschauers her, an der bestimmten Stelle ausnehmen würden. Dazu bietet er alle Mittel, die Herrschaft über die Perspective, die immer wiederkehrenden Verkürzungen auf, zu denen eine unvergleichliche Meisterschaft der Zeichnung und Kenntniß der Form ihn befähigt. Hierdurch allein aber ließen sich solche Wirkungen nicht erreichen. Luft- und Lichteffect kommen hinzu, welche im Oelbild noch zu einer ganz andern Rolle als bei der Freskomalerei berufen sind. Was bei Correggio namentlich überrascht, ist die Existenz der Figuren im Raum. Die Gestalten erscheinen rund, sie lösen sich, die Verschiedenheiten in der Erscheinung des Nähern und des Fernern, wie sie durch die umgebende Luft entstehen, sind in unerreichter Feinheit beobachtet. Das Mittel, durch welches dies vorzugsweise gelingt, ist das sogenannte Helldunkel, das Ineinander von Schatten und Licht, das auch die dunkelsten Partien noch farbig hält und den Uebergang zur vollen Helligkeit durch die feinsten Nuancen von Halbschatten und Reflexen herstellt. Auch dies hängt mit dem Streben nach Reiz und nach Bewegtheit zusammen, die höchste Farbengluth, der goldigste Lichtglanz, wenn er gleichmäßig über das Ganze ausgegossen ist, wie bei den Bildern der Venetianer, bringt den Eindruck majestätischer Ruhe hervor. Erst dieses „Chiaroscuro", das wechselnde Spiel von Licht und Schatten, schmeichelt dem Sinn und macht die Wirkung des Bewegten.

Zu den früheren Oelbildern dieser Epoche gehören namentlich ein paar Madonnenbilder rein idyllischen Charakters, so jene Jungfrau in Neapel, die man des phantastischen Kopfputzes halber „La Zingarella", die Zigeunerin, nennt; sie sitzt in südlicher Waldlandschaft und neigt sich über das eingeschlafene Kind in ihrem Schooße. Ebenso originell ist das Bildchen in der Nationalgalerie zu London, das wegen eines Korbes neben der Hauptfigur den Beinamen „Madonna della cesta" oder „Vierge au panier" erhalten hat. Zart und duftig wie die Farbe dieses Kleinods ist das ganze Motiv. Wer denkt noch an die Heilige? wir sehen nur Mutter und Kind. Dieses sitzt in köstlicher Wahrheit der Bewegung auf ihrem Schooße, die Mutter sucht das unruhige an beiden Händchen zu fassen, und blickt mit dem harmlosen Lächeln der Mutterfreude auf das Kleine herab. Hier kann man das bewundern, was schon im sechzehnten Jahrhundert bei Correggio ganz besonders angestaunt wurde, die leichte, unvergleichlich natürliche Behandlung des Haars. Ein etwas größeres Gemälde in der Galerie zu Parma schließt sich diesen Idyllen an, die „Madonna della Scodella", d. h. mit dem Näpfchen, so genannt von dem Gefäße, welches die sitzende Jungfrau in der Hand hat. Es ist eine Ruhe der heiligen Familie auf der Flucht. In einer Waldgegend, die erkennen läßt, daß Correggio auch einer der ersten Landschaftsmaler ist, haben die Wandernden ein trauliches Plätzchen zur Rast gefunden. Zahlreiche Engel haben sich ihnen beigesellt, einer schöpft dienstfertig Wasser, ein zweiter bindet den Esel fest, andere schweben in der Höhe und beugen die Palmenzweige nieder, von denen Joseph Datteln für den Knaben pflückt. Glücklich lächelnd, mit Augen, die in Seligkeit schwimmen, blickt die Mutter auf das Kind, und in lieblichem Lächeln schaut auch wieder das Kind, das nach ihrer Hand greift, auf den Beschauer, als wollte es ihn in diese Stimmung mit hineinziehen.

In derselben Galerie, wie jenes Bild ursprünglich auch für eine Kirche in Parma gemalt, hängt die „Madonna des heiligen Hieronymus". Wenn irgendwo, so ist hier die religiöse Darstellung ganz von irdischer Lust durchdrungen, aller kirchliche Stil in der Gruppirung des

Altarbildes ist aufgegeben, in sonniger Landschaft, unter einem rothen Zelt, das über die Bäume gespannt ist, sitzt die Madonna, von den Heiligen umringt. Die mächtige Gestalt des heiligen Hieronymus ihr gegenüber ist etwas ungeschickt in der Haltung, Maria, das reizend bewegte Kind und die Engel gehen in Zügen und Ausdrücken nicht über das Gewöhnliche hinaus. Die Art, wie einer der Engel Magdalena's Salbgefäß emporhebt, als wolle er daran riechen, ist kein edles Motiv. Aber wie bezaubernd ist die heilige Magdalena selbst! Allerdings, wie sie da hingegossen liegt, das Gesicht an den Körper des Knaben geschmiegt, so lehnt sich eher ein üppiges Weib an die Brust des Geliebten, aber so kniet keine Heilige vor dem Erlöser der Welt. Indeß im Anblick des Bildes kann man an andere Rücksichten nicht denken, man kann nur rein der Seligkeit sich hingeben, die dem Ganzen entströmt. Von dem blonden Haar Magdalena's, in welchem die Finger des göttlichen Kindes spielen, gleitet das Auge zu ihren unvergleichlich gemalten nackten Füßen herab Mit der Zartheit der Fleischtöne stehen die glänzenden Stoffe und die prangende Heiterkeit der Scenerie in Einklang. Von diesem Bilde sagte Vasari: „Kein noch so melancholisches Gemüth kann es schauen ohne von Freude erfüllt zu sein." Man hat es oft „Den Tag" genannt, im Gegensatz zu der „Nacht" in der Dresdener Galerie.

Dieses ist das Werk, an welches das deutsche Publicum zuerst denkt, wenn es den Namen Correggio hört. Die „Heilige Nacht" wurde im Jahre 1522 für die Kirche S. Prospero zu Reggio um 280 Lire (etwa 140 Thaler) bestellt, aber erst Ende der zwanziger Jahre vollendet. Der Gedanke, in dunkler Nacht den Körper des Christuskindes selbst leuchten zu lassen, ist keine persönliche Erfindung Correggio's. Veranlaßt durch die Schilderung von Christi Geburt in dem apokryphen Evangelium von der Kindheit Christi: „Und siehe, erfüllt war die Höhle von einem Licht, das den Glanz von Fackeln und Kerzen übertraf und größer war denn Sonnenlicht", hatten dies bereits niederländische Meister, dann Hans Baldung Grien am Hochaltar des Freiburger Münsters, dann Holbein auf einem Bilde ebenda versucht. Correggio allein aber gebietet über die Mittel, um das mit allen Consequenzen durchzuführen. Das Leuchten ist so zauberhaft, als gehörte es einer Welt des Wunders an. Vom Körper des Kindes reflectirt es auf den seligen Gesicht der Mutter, die nahenden Hirten werden von dem Schein geblendet, und wenn auch diese alle in den Charakteren gewöhnlich sind, so verargen wir auch das dem Maler nicht. Bei dem Vorherrschen dieses rein sinnlichen Lichtmotivs, das dennoch übersinnlich wirkt, hätte er kein tieferes geistiges Leben in den Köpfen brauchen können.

Zu den späteren kirchlichen Werken gehören zwei Madonnen in Dresden, die des „Heiligen Sebastian" und die mit dem „Heiligen Georg", jene 1525 für eine Kapelle im Dom zu Mantua, diese wohl erst nach 1530 für die Brüderschaft San Pietro Martire in derselben Stadt gemalt. Sie verhalten sich zu den bisher geschilderten Gemälden etwa so wie die Domkuppel zu den Fresken von San Giovanni. Die Fülle seiner künstlerischen Macht offenbart Correggio hier glänzender als je, aber sie überfluthet bereits alle Schranken. So schön auf dem ersten Bilde der heilige Gimignanius ist, dessen von der Seite gesehene Figur meisterhaft in die Tiefe des Bildes zurücktritt, so sehr uns die Anmuth des kleinen Mädchens, das zu seinen Füßen mit dem Kirchenmodell kauert, entzückt, so geht doch die Ekstase des träumenden Rochus und des ungestüm aufblickenden Sebastian bis in das Theatralische und Süßliche. Auf dem zweiten Bilde bezaubern uns die nackten Engelknaben, die mit den Waffen des heiligen Georg spielen, aber die Formen sind

überall zu schwellend, der Täufer Johannes gleicht einem jugendlichen Faun. Oft glauben wir bei diesen zwei Gemälden zu sehen, daß die Heiligen der Madonna buhlerische Blicke zuwerfen, daß Gefallsucht die Haltung der Engel, die Neigung ihrer Lockenköpfchen und ihr Lächeln bestimmt. Auch diese Auffassung hat ihre geschichtliche Begründung. In ihr lebt die Sinnlichkeit, welche den modernen Katholicismus in seiner Ekstase und seiner Festlust durchdringt. Und so konnte sich später die Kunst der katholischen Restauration vorzugsweise an Correggio lehnen.

Wenn das geistige Element vielleicht in solchen Bildern zurücktritt, in denen die Andacht sich zu Frohlocken und Jubel steigert, so ist das dafür niemals in den Werken der Fall, bei welchen statt der Lust der Schmerz den Ton angiebt. Auch dieser geht von der sinnlichen Empfindung aus, aber er steigert sich zu tieferem geistigem Ausdruck. Wir verzichten darauf, als Beispiel dafür das Christusantlitz auf dem Schweißtuch der heiligen Veronica im Berliner Museum zu nennen, denn dies ist vielfach als Werk Correggio's bezweifelt worden. Vielleicht daß es die Arbeit eines spätern Nachfolgers ist, obgleich uns diese Frage noch keineswegs entschieden scheint. Auch die Originalität des „Eccehomo" in der Nationalgalerie zu London ist angezweifelt worden, doch wohl ohne jeden Grund. Allerdings hat seine Erhaltung gelitten, die Behandlung aber ist wunderbar schön. Es ist zunächst körperlicher Schmerz, der durch alle Fibern des dornengekrönten Heilands vibrirt, in dem Zucken seines Mundes, in seinen schwimmenden Augen lebt, es ist ein krampfhaftes Erstarren des Körpers, ein Hinsinken in Bewußtlosigkeit, das wir bei Maria sehen. Aber es ist zugleich eine tief innerliche Auffassung des Leidens, das durch die edelste Schönheit geläutert scheint.

Vielleicht das Kleinod unter Allem, was Correggio gemalt, ist „Christus am Oelberg" in Apsley House, dem Palast des Herzogs von Wellington, zu London, ein Nachtstück, auf welchem das einfallende himmlische Licht die Hauptfigur, mit ihrem Ausdruck der innerlichen Erhebung über unnennbares Wehe, verklärt. Wegen vollendeter Ausführung in kleinem Maßstab läßt sich diesem Bilde nur noch die „heilige Magdalena" in der Dresdener Galerie an die Seite stellen. Aber hier, wo man von dem feinen Schilderer des Empfindungslebens eine ergreifende Darstellung der Reue und Zerknirschung erwarten sollte, nichts von alledem. Es ist ein schönes — ja sinnlich schönes Weib, das mit aufgelöstem Haar, mit entblößtem Busen im Waldesgrund liegt und ihre Blicke in ein Buch versenkt. Eine Stimmung holden Friedens in der Einsamkeit der Natur beherrscht das Ganze, und ein Zug des Träumerischen spielt hinein.

Die Galerie zu Parma enthält endlich in zwei ehemaligen Altartafeln für San Giovanni Darstellungen des Schmerzes, welche bereits über das Maß hinausgehen, es sind die „Beweinung des vom Kreuze abgenommenen Heilands" und das „Martyrium der Heiligen Placidus und Flavia". Hier wird das Gräßliche des Vorgangs, die Niedermetzelung Wehrloser durch die furchtbare Brutalität der Mörder, durch die zerstückelten Körper, die in der Nähe liegen erhöht, und dazu kommt in den beiden Opfern, die eben den Todesstreich empfangen, ein Ausdruck der Ekstase, der süßlich bis zum Wi.erlichen ist, während der Schmerz sogar die Fingerspitzen durchbebt. Nicht nur in Bildern glanzvoller kirchlicher Festlichkeit, sondern auch in solchen Marterbildern that Correggio den ersten Schritt auf der Bahn, die hernach die Kunst der katholischen Restauration verfolgte. Auch dies Werk des Meisters, welches die Empfindung so verletzt, daß man für immer den Blick von ihm abwenden möchte, zieht durch die Meisterschaft der Modellirung und den einschmeichelnden Zauber des Colorits immer wieder das Auge an.

Um 1530 kehrte Meister Antonio von Parma nach Correggio zurück, wahrscheinlich, nach gleichzeitigen Andeutungen, nicht ohne Enttäuschung um der Aufnahme willen, welche die Kuppelbilder im Dom bei dem philiströsen Publicum gefunden, und wohl auch durch den Tod der Gattin gebeugt, der um diese Zeit erfolgt sein muß. In der Heimat waren es andere Arbeiten, an denen er sich erholte, und bei welchen er keine Einwendungen von Seiten einer besserwissenden Geistlichkeit und einer seines Stils ungewohnten Bevölkerung zu erfahren hatte. Vielleicht durch Vermittelung des kleinen Hofes in Correggio, namentlich der humanistisch gebildeten Veronica Gambara, Wittwe des Grafen Giberto X., die auch brieflich sich einmal bewundernd über unsern Maler ausgesprochen hat, erhielt er Aufträge aus höfischen Kreisen, namentlich von dem kunstliebenden Herzog Federigo II. von Mantua. Dadurch eröffnete sich ihm ein neues Stoffgebiet, das seiner Eigenthümlichkeit völlig gemäß war: die Sagenwelt des classischen Alterthums, namentlich in ihren idyllischen und erotischen Phantasien, wie dies der antiken Bildung in der damaligen vornehmen Welt und deren unbefangener Hingabe an heitern, sinnlich-frohen Lebensgenuß entsprach. Manche Gemälde dieses Inhalts mögen früher entstanden sein, die meisten fallen in die späteste Epoche Correggio's. In der Londoner Nationalgalerie befindet sich die „Erziehung des Amor", den Mercur lesen lehrt, während eine reizende und schalkhafte Venus, phantastisch mit Fittigen versehen, als Zuschauerin dabeisteht. Im Salon carré des Louvre sehen wir die schlafende „Antiope", die Jupiter in Faunsgestalt belauscht. An Vollendung der Behandlung wird dies Bild nur von der „Danae", die den Goldregen empfängt, in Palazzo Borghese in Rom übertroffen, obwohl hier, abweichend von den übrigen Bildern dieser Art, der Ausdruck der Hauptfigur schon in das Unedle hineinspielt. Aber die naive Lieblichkeit der pfeilschärfenden Amorknaben entschädigt dafür. Das Wiener Belvedere besitzt den „Ganymed", vom Adler geraubt, und „Io", von Jupiter in Gestalt einer Wolke umarmt. Hier ist das Helldunkel zu fast dämonischem Effect gesteigert, hier das Kühnste in der Schilderung der Sinnenlust geleistet; die höchste Wonne des Genusses durchbebt den jugendschönen Körper, der sich leuchtend von dem nebelhaften Dunkel abhebt. Eine Wiederholung — vielleicht auch nur eine alte Copie — befindet sich im Berliner Museum, das außerdem in dem größern Bilde der „Leda" die erfindungsreichste Composition dieser Gattung besitzt. Leda, den Schwan im Schooße, ist ein Bild anmuthiger Hingabe, und wie in ihr der gegenwärtige Genuß, so tritt uns der vergangene und der zukünftige — Erinnerung und Ahnung — in ihren badenden Gespielinnen entgegen, von denen eine dem emporfliegenden Schwan sehnsüchtig nachblickt, die andere den nahenden scheu von sich abwehren möchte und ihm doch kaum widersteht. Auf der andern Seite machen ein Eros-Jüngling und ein paar muntre knabenhafte Amoretten Musik. Die Landschaft in üppiger Heiterkeit mit vollem Baumwuchs und durchsichtigem Gewässer, das Leda's Fuß bespült, ist in der Stimmung Eins mit den Gestalten.

Die beiden Gemälde in Berlin haben eigenthümliche Schicksale erfahren. Ludwig von Orleans, der Sohn des Regenten, wollte beide Gemälde, die er mit der Sammlung seines Vaters geerbt, vernichten, und es kam dazu, daß die Köpfe der Io und der Leda ausgeschnitten und verbrannt wurden. Die Bilder selbst konnten gerettet werden und kamen in die Sammlung Friedrich's des Großen nach Sanssouci. Daß beschränkte Frömmelei an ihnen Anstoß nahm, ist nur deren eigener Unlauterkeit der Gesinnung, nicht dem Charakter der Kunstwerke zuzuschreiben. Auch bei der Schilderung des Sinnlichen bleibt Correggio von allem Unreinen, Lüsternen und Ueberreizten frei, das bei

den späteren Darstellungen dieser Art im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert wie in der modernsten französischen Kunst verletzt. Mag wonnige Erregung oder träumerische Ruhe im Schooße paradiesischer Natur über die Gestalten ausgegossen sein, es ist eine glückliche, unbefangene Lust des Daseins, die sie erfüllt, aber in der sinnlich frohen Hingabe an dieselbe bleiben sie naiv, sie bleiben unschuldig im Genuß. Sie sind in jene goldene Zeit, von welcher die Dichter singen, versetzt, in die Welt, in der „erlaubt ist, was gefällt", und in welcher das Leben keinen andern Inhalt hat als diesen:

„Eine Zeit ist zu spielen, die zweite zu lieben, die dritte
Auszuruhen. — Ein Thor, welcher die Zeiten nicht nützt."

Ja vielleicht ist die höchste Bedingung der vollkommenen Schönheit, die volle Uebereinstimmung von Inhalt und Form, bei den religiösen Gemälden kaum je in dem Maße wie hier erreicht. Die Liebesgötter, die wir hier finden, sind Correggio's Engeln auf ein Haar gleich, die Madonnen und Magdalenen sind die Schwestern der Nymphen und der schönen Weiber, die der Göttervater liebt. Aber schmachtende Blicke, zärtliches Lächeln, holde Tändelei und berauschte Seligkeit, die an den Altären und den Wölbungen der Kirchen oft befremden, sind hier am Platze. Und was er durch Farbenzauber und Helldunkel vermag, zeigt sich hier, wo die Schilderung des Nackten vorwiegt, am sichtlichsten. Die Fleischtöne, zart und leuchtend zugleich, scheinen duftiger, wie sie durch die Luft hindurchschimmern, sie halten das Licht fest und strahlen es in den feinsten Nuancen wieder, und die Oberfläche des Körpers, mit seinen Halbschatten und Reflexen, gewinnt bei Correggio einen Reiz, wie er in der Malerei nicht zum zweiten Male vorkommt. Und gerade diese Art der Behandlung hebt auch die Darstellung der natürlichen Schönheit in ein ideales Gebiet empor.

Mitten unter diesen Schöpfungen setzte ein früher Tod dem Künstler am 5. März 1534 sein Ziel. Er wurde in der Kirche der Franciscaner zu Correggio, für die er sein erstes größeres Altarbild gemalt, bestattet. Sein Vater überlebte ihn, sein Sohn Pomponio, damals ein zwölfjähriger Knabe, wurde Maler, ohne es zu einer Bedeutung zu bringen.

Vasari, dessen Erzählungen über Correggio's äußere Lage und Persönlichkeit durch die urkundlichen Ermittelungen vielfach widerlegt sind, geht wohl zu weit, wenn er von ihm sagt: „Er war gar schüchtern Gemüthes, mit Beschwerde und fortgesetzter Bemühung übte er seinen Beruf und war beim Schaffen schwermüthig." Aber so überraschend dies für den Maler der hinreißenden Bewegtheit, der jugendlichen Heiterkeit und Lust am Dasein klingt, für den Künstler, dessen Name Allegri schon von Freude spricht, so hat doch Manches von diesen Zügen Bestätigung gefunden. Wir wissen, daß er Zeit seines Lebens in seinem engen und bescheidenen Kreise ausharrte, daß seine Werke, die so mühelos scheinen, um so mehr die hingebendste Arbeit voraussetzen. Endlich haben wir auch gesehen, wie ein paar Jahre vor seinem Tode, bei dem Verlassen Parma's, ein trüber Schatten der Enttäuschung in sein Dasein fiel. Lust und Schmerz wohnen oft nahe beisammen, wie gerade Correggio's Werke beweisen. Beide, wie er sie schildert, gehen aus demselben gesteigerten Empfindungsleben hervor. Und daß er gerade in den letzten Jahren zu den Bildern ungetrübter Wonne und jugendlicher Daseinsfreude zurückkehrte, ist das herrlichste Zeugniß für die Macht des Genius. Ihm ist die Fähigkeit gegeben, nicht nur das, was er besitzt, sondern auch das, was in der Wirklichkeit fehlt, durch die Phantasie hervorzubringen.

A. W.

Michelangelo.

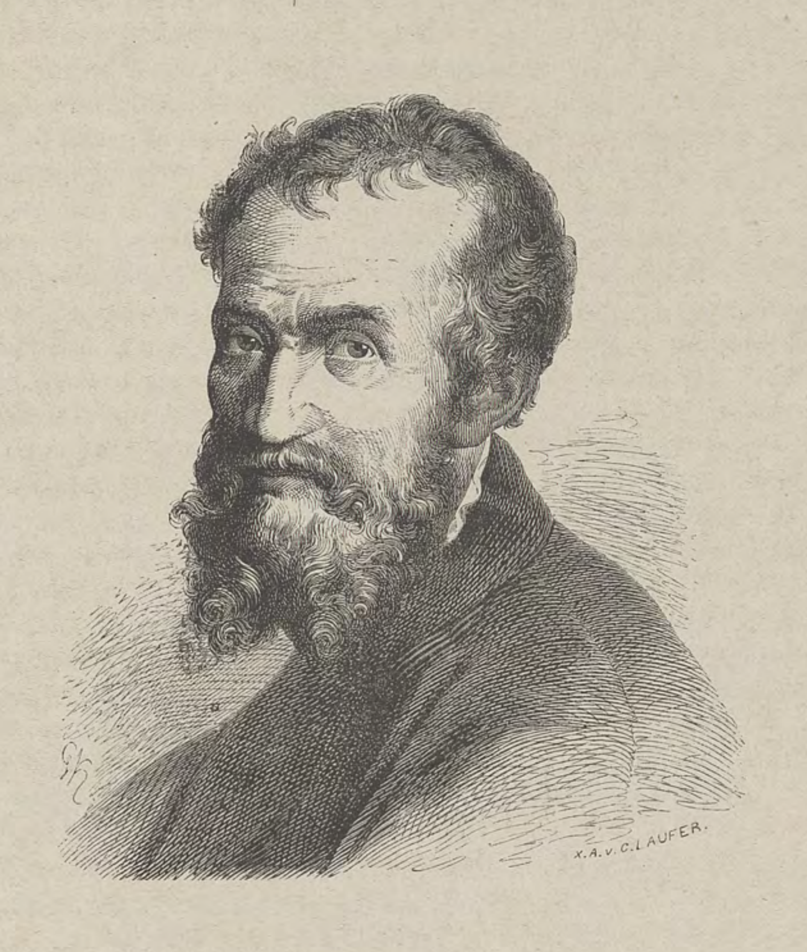
Es giebt traditionelle Berühmtheiten, d. h. solche, deren Ruhm auf Treu und Glauben angenommen und weiter getragen wird, meist weil es als bequemer und wohlanständiger gilt, sie anzuerkennen, als sie anzufechten, — bei denen man sich aber in der Regel darauf beschränkt, ein paar landläufige Stichworte leidlich in seine Gewalt zu bekommen; im Uebrigen entbindet man sich von der Verpflichtung, sie näher kennen oder gar verstehen zu lernen.

Diese traditionellen Berühmtheiten sind sehr verschiedener Art, und das Verhalten der gebildeten Welt ihnen gegenüber hat sehr verschiedene Gründe; von einem verwerflichen Grunde ganz abgesehen, der überall mitspielt und doch nie zugelassen werden sollte, wo es sich um die höchsten geistigen Interessen handelt, der Bequemlichkeit.

Eine solche Berühmtheit ist und war bereits bei Lebzeiten Klopstock, von dem Lessing sagen konnte: „Wer wird nicht einen Klopstock loben? Doch wird ihn Jeder lesen? Nein!" Mit dem obligatorischen Nachruhm bezahlt ihm die Nation, ja die Welt das Verdienst, die Poesie in Deutschland wieder entdeckt zu haben. Seine barocken Formen und seine ermüdende Schwerfälligkeit vergiebt sie ihm, und sich um ihrethalben die Vernachlässigung seiner Lectüre. Es wird sich im Ernst wenig gegen die Berechtigung dieses Verhältnisses sagen lassen.

Eine dieser traditionellen Berühmtheiten ist aber auch Michelangelo, und bei ihm liegt die Sache anders. Nur scheinbar kann als Erklärung oder Entschuldigung für den Mangel genauer Bekanntschaft mit ihm die Seltenheit, ja man kann geradezu sagen die Abwesenheit beglaubigter Werke, mit Ausnahme seiner fern in Florenz und Rom ausgeführten monumentalen Arbeiten, angeführt werden. Denn sehr viel besser stehen die Meisten den Originalen Raphael's gegenüber auch nicht; und auch Michelangelo's gewaltige Schöpfungen sind in zahlreichen und guten Nachbildungen allgemein und leicht zugänglich. Dennoch verbindet sich meist mit dem Namen Michelangelo nur die Vorstellung von etwas Gigantischem, Uebermenschlichem, aber wenig Erinnerungen von concreten Gestalten, und die vorhandenen scheinen nur noch den Weg zu seinem Geiste zu erschweren. Es begegnet gar nicht selten, von feingebildeten Leuten und aufrichtigen Freunden der Kunst, auch der ernsten Kunst, die verschämte, aber wenigstens aufrichtige Frage: „Was ist denn eigentlich an dem Moses, den Medicäergräbern 2c. schön?"

Die Hauptschuld hieran trägt der bequeme oder, wenn man will, Causeriecharakter unserer allgemeinen Bildung. Eine gewisse Trägheit im Denken ist allzu gewöhnlich, und höchstens läßt man sich dazu herbei, sogenannte geistreiche, besser witzige literarische Exposés über Kunstwerke aller Art zu goutiren; und indem man sich pflichtschuldigst mit der genugthuenden Ueberzeugung, wie wir es doch so herrlich weit gebracht, in die moderne Programmmalerei und Programmmusik, d. h. die Afterkunst des berechnenden Verstandes statt der schöpferischen Phantasie, hineinstudirt, glaubt man das Mögliche an Opfern für die gedankenhafte Kunst gebracht zu haben.



michelagniolo
buonarroti Roma

Mit einem Künstler aber zu denken und zu empfinden, der das Erhabenste und Tiefste ganz und durchaus mit den Mitteln und in den Formen seiner Kunst zur Anschauung bringt, dessen Ideen zu gewaltig und dessen Absichten zu großartig sind, um sich mit anmuthig spielender Gewandtheit und einschmeichelnder Lieblichkeit vortragen zu lassen, der es wagt, die Nerven zu erschüttern, um fühlbar zu machen, daß es noch etwas Anderes und vermuthlich Höheres giebt, als Annehmlichkeit, ruhigen Genuß und stilles Behagen, der die höchsten Ziele der Menschheit im Auge und, die Geistesarbeit künftiger Generationen anbahnend und andeutend, über aller Kleinlichkeit erhaben und ganz nur von der Größe und Allgewalt der Idee beherrscht ist, — mit einem solchen Künstler zu denken, sich in seine Sprache hineinzuleben, mittelst eindringenden Verständnisses Schätze zu heben, die Jahrhunderte noch nicht vollends zu cursirender Münze ausgeprägt haben, das ist zu schwierige Arbeit. Die Kunst soll uns immer nur eine freundliche Abwechselung und Erholung gewähren. Daß auch *sie* volle Hingabe erfordert, und selbst das einfachste Werk, wenn es überhaupt werth ist, davon Notiz zu nehmen, im Genusse den ganzen Menschen und mit Ernst erfordert, das will uns nicht zu Sinne, ja es wird Wenigen nur als berechtigt und nothwendig klar; und so geschieht es, daß auch von den schlichtesten Kunstwerken in der gewöhnlichen Betrachtung gewissermaßen nur der Rahm abgeschöpft, die geistige Nährsubstanz aber zurückgelassen wird, und sich Niemand fast den höchsten Kunstschöpfungen mit ernster Gesinnung und nachhaltigem Fleiße hingiebt.

Nur so ist es erklärlich, daß Michelangelo's Kunst, die uns ihrem innerlichen Wesen nach näher steht, als die irgend eines andern ältern Meisters, so wenige verständnißvolle Verehrer findet. Es steht kaum zu hoffen, wäre aber dringend zu wünschen, daß durch die vorliegende kurze Betrachtung dieses unvergleichlichen Menschen etwas mehr als eine äußerliche Kenntnißnahme von dem Umfang seiner Thätigkeit bewirkt würde, und sich für Manchen der traditionelle und kühl weiter getragene Ruhm des großen Michelangelo zu wahrer Verehrung und mit Verständniß staunender Bewunderung verwandelte. —

Das Geschlecht der *Buonarroti* leitete seinen Ursprung von dem alten gräflichen Hause von Canossa ab und war eines der angesehensten zu Florenz. 1473 war *Lodovico di Lionardo Buonarroti Simoni* Mitglied im Collegium der Buonomini, einer Körperschaft, die der Signoria berathend beigesellt war. Im Jahre 1474, dreißig Jahre alt, wurde er zum Podesta von Chiusi und Caprese ernannt und begab sich auf seinen Posten. Seine neunzehnjährige Frau begleitete ihn, damaliger Sitte gemäß zu Pferde. Die Reise hätte leicht der Welt ein kostbares Geschenk rauben können. Denn sie stürzte unterwegs mit dem Pferde und wurde ein Stück Wegs fortgeschleift. Trotzdem brachte sie ungefährdet am 6. März 1475 um zwei Uhr nach Mitternacht ihr zweites Kind, einen Knaben, zur Welt, der *Michelagnolo*, später gemeiniglich *Michelangelo* genannt wurde: *Michelagnolo di Lodovico Buonarroti Simoni.*

Nach Ablauf seiner Amtsführung kehrte Lodovico 1476 mit seiner Familie zurück und übergab den Knaben zu Settignano, drei Miglien von Florenz, wo die Buonarroti eine Besitzung hatten, der Frau eines Steinmetzen. Michelangelo pflegte später scherzend zu sagen, er habe die Liebe zu seinem Handwerk mit der Milch eingesogen. Doch von den Aeltern war er zum Gelehrten bestimmt; aber der grammatische Unterricht des Meister *Francesco* aus Urbino behagte ihm nicht. Er besuchte die Künstlerwerkstätten, schloß mit dem fünf Jahre älteren liebenswürdigen *Francesco Gra*-

nacci im Atelier des Domenico Ghirlandajo Freundschaft und wollte mit aller Gewalt auch Künstler werden. Aber die Familie war dagegen. Die Malerei erschien damaliger Vorstellung noch (man denke, gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, selbst in Florenz!) als ein wenig angesehenes Handwerk, unwürdig des Sprossen einer vornehmen Familie. Es gab Ermahnungen, Vorstellungen, Schläge. Aber der vierzehnjährige Knabe setzte seinen Willen durch. Am 1. April 1489 trat er in das Atelier Domenico's, damals des besten Meisters in Florenz, zu einer dreijährigen Lehrzeit ein.

Hier hatte er allsogleich Gelegenheit, ein großes Werk entstehen zu sehen, die neue Ausmalung des Chores in S. Maria Novella, an der Ghirlandajo seit 1485 arbeitete. Aber er wuchs dem Meister sehr bald über den Kopf, so daß er diesem unheimlich und ein Gegenstand des Neides wurde. Als einst ein Mitschüler nach Zeichnungen Domenico's weibliche Gewandfiguren zeichnete, corrigirte er die Vorlage mit derben, sicheren Federstrichen. Ein ander Mal fand Domenico zu seiner Arbeit zurückkehrend ein Blatt, auf dem Michelangelo das Gerüst mit den darauf thätigen Gehülfen so richtig abgezeichnet hatte, daß die schwierige Perspective des complicirten Gegenstandes nichts zu wünschen übrig ließ, und Domenico verwundert ausrief: „Der versteht mehr als ich!"

Aber „Der" beschränkte sich eben auch keineswegs auf die Lehre des Meisters, sondern ging bei Anderen zu Gaste und studirte nach der Natur. So kam ihm jener großartig phantastische und gewaltig componirte Kupferstich Martin Schongauer's, die Versuchung des h. Antonius, unter die Hände, er copirte das Werk des deutschen Meisters in größerem Maßstabe und malte es aus; um aber die Farben der schuppigen Ungeheuer, die den armen Heiligen umgaukeln, recht natürlich machen zu können, lief er auf den Markt und betrachtete aufmerksam Schuppen und Flossen der Fische. Sein Erstlingswerk erregte Bewunderung.— So, lange vor Ablauf der drei Lehrjahre dem Meister völlig entwachsen, löste er das Verhältniß, sobald sich eine passende Gelegenheit darbot. Sie fand sich in der günstigsten Weise, und Domenico selbst ergriff sie mit Begierde, um den dämonischen Jünger los zu werden.

Lorenzo de' Medici, der an der Spitze des Florentinischen Freistaates stand, hatte allerhand Kunstwerke, darunter viele antike Sculpturen in seinem Palast und Garten bei S. Marco gesammelt und wollte hier junge Talente unter Leitung Bertoldo's, eines Schülers Donatello's, zur Bildhauerkunst heranbilden lassen. Granacci und Michelangelo wurden ihm empfohlen. Kaum hatte sich Michelangelo in dem neuen Gebiete orientirt, als er auch schon den Meißel nach Anweisung der im Garten beschäftigten Steinmetzen mit unerhörter Kühnheit handhabte. Er verschaffte sich ein Stück Marmor und fing an, aus freier Hand eine antike Faunmaske nachzubilden; doch nicht strenge: er öffnete den Mund zu grinsendem Lächeln und ließ beide Zahnreihen sehen. Lorenzo wurde der Arbeit ansichtig und bemerkte scherzend, in dem Alter, das Michelangelo dem Faun gegeben, habe man doch nicht mehr alle Zähne vollständig. Ohne zu zaudern, setzte der Rastlose sich wieder hin und meißelte seinem Faun eine so geschickte Zahnlücke, daß kein Meister es besser gekonnt hätte Damit war sein Glück gemacht. Lorenzo kam wieder, sah und staunte. Er ließ den Vater rufen, drang demselben, dem er hart anging, daß sein Sohn nun gar noch Steinmetz werden sollte, durch die zuvorkommendste Güte und freigebige Huld für ihn und seine ganze Familie sein Einverständniß ab, und sorgte von nun an für seinen Schützling.

Michelangelo bekam ein Zimmer im Palast, Lorenzo gab ihm neue Kleider und ein Taschengeld

von monatlich fünf Ducaten; täglich speiste er an Lorenzo's Tische. Das Haus des Medicäers war der Mittelpunkt alles dessen, was Bedeutung ansprechen konnte. Mit allen Gästen dieses reichen Hauses verkehrte Michelangelo in freundschaftlicher Weise, und er wurde von Allen geliebt. In diesem auserwählten Umgange mit einem Kreise von Männern, der in Italien nicht seines Gleichen hatte, erwarb er sich eine seltene Bildung und eine höhere und tiefere Lebensauffassung. Auch an unmittelbaren Ermuthigungen zur Arbeit fehlte es in solcher Umgebung nicht. Der gelehrte Poliziano veranlaßte ihn, in einem Marmorrelief den Kampf des Herkules mit den Kentauren auszuführen, in welchem nur noch nicht die gesättigte Kraft zu derjenigen Anmuth zurückgehrt ist, die selbst für das Erhabene erreichbar bleibt. Man wird es dem siebenzehnjährigen Riesen, der eine neue Welt der Gedanken und Formen in sich werden fühlte, leicht vergeben, daß er noch ein Uebermaß von Kraft nicht ganz beherrschen konnte. Er selbst liebte dies Werk und behielt es für sich. Es befindet sich im Palaste der Familie zu Florenz, der Faunkopf in den Uffizien.

Inzwischen setzte Michelangelo seine Studien in vielseitigster und unbefangenster Weise mit allem Eifer fort. Antike und moderne Kunst diente gleichmäßig seiner Förderung. Bertoldo lenkte ihn auf Donatello hin und unterwies ihn im Erzguß. Namentlich aber die epochemachenden Malereien des Masaccio im Carmine zu Florenz zogen ihn in hohem Maße an. Für die Mitstrebenden war er ein Gegenstand des Neides, und einer seiner Nebenbuhler, Torrigiani, versetzte ihm einst in eifersüchtiger Wuth einen solchen Schlag in's Gesicht, daß das Nasenbein zerbrach und Michelangelo auf Zeit seines Lebens gezeichnet blieb. Er hat dies stets schmerzlich empfunden was bei seinem lebhaften Sinn für das Schöne sehr begreiflich ist, und es ist zum großen Theil in diesem äußerlichen Umstand ein Zug seines Wesens begründet, den man in späteren Jahren geradezu als Menschenscheu bezeichnen kann, der aber in allen Lagen des Lebens, außer wo seine Würde verletzt ward, im persönlichen Verkehr mit Anderen seinem Auftreten den Charakter des Schüchternen gab.

Der plötzliche Tod Lorenzo's 1492 griff erschütternd in Michelangelo's Seele. Er verließ den Palast und hing im väterlichen Hause seinen schmerzlichen Gefühlen nach. Endlich riß er sich mit Gewalt aus der traurigen Stimmung, indem er sich zur Kunst wandte. Er kaufte einen großen Marmorblock und meißelte daraus einen vier Ellen hohen Herkules, der nachmals nach Frankreich kam, wo er verschollen ist. Bald darauf arbeitete er für den Prior von S. Spirito ein Crucifix von Holz als Zeichen der Erkenntlichkeit für einen Dienst, der allerdings einem geistlichen Herren kaum hoch genug angerechnet werden kann. Der treffliche Mann hatte ihm ein Zimmer im Kloster überlassen, in dem er Leichen seciren durfte. So konnte er sich jene staunenswerthe Kenntniß des menschlichen Körpers aneignen, die allein ihn zu seinen späteren Werken befähigte und ihm in der Kühnheit der Bewegungen und der Gewalt des Ausdrucks bis an das Aeußerste zu gehen gestattete, ohne den festen Halt der natürlichen Form zu verlieren. — Das Crucifix ist eben so wenig mehr bekannt wie der Herkules.

Zu dem Sohn und Nachfolger Lorenzo's, Piero de' Medici, bildete sich kein Verhältniß, obgleich Michelangelo wieder in den Palast entboten wurde. Da bemächtigte sich seiner Seele ein gewisser Cardiere, Lautenschläger im Dienste Piero's, der den verstorbenen Lorenzo im Traum gesehen und von ihm die Weissagung von dem bevorstehenden Untergange des Medicäischen Hauses vernommen haben wollte. Savonarola's Bußpredigten und seine Verwünschungen gegen die

Vergewaltiger des Freistaates hatten die Gemüther furchtbar erregt. Selbst die humanistischen Kreise waren von abergläubischen Vorstellungen nicht frei. Wie hätte es ein Jüngling von noch lückenhafter Bildung wie Michelangelo sein sollen, zumal in einer Sache, bei der die Empfindung so lebhaft mitsprach, und der Wunsch, das Verderben abwenden zu können, das Trugbild der Gefahr in's Endlose vergrößerte?

Nach einem hohnlachend abgewiesenen Versuche Cardiere's, Piero zu warnen, beschloß Michelangelo, sich der peinlichen Entscheidung, für die Republik gegen seine Wohlthäter zu stehen oder mit ihnen gegen jene zu fallen, durch die Flucht zu entziehen. Mit zwei Freunden ritt er nach Venedig. Dort zwang seine schwindende Baarschaft der kleinen Gesellschaft den Entschluß auf, nach Florenz zurückzukehren. Man kam bis Bologna. Hier wurde Michelangelo in sehr bedrängter Lage mit einem Mitgliede des Rathes Messer Gianfrancesco Aldovrandi bekannt, der ihn als Bildhauer in sein Haus lud. Die Freunde schickte Michelangelo mit dem Reste seines Geldes nach Hause. Er aber übernahm die Vollendung einer Sculpturarbeit in S. Domenico. Auf den Sarg des Heiligen von Nicolò Pisano sollten zwei knieende Figuren gesetzt werden. Eine hatte Nicolò Schiavi, ein Bolognese, vor seinem Tode bis auf die Gewandung ausgeführt; um zwölf Ducaten beendete Michelangelo diese Arbeit, um achtzehn weitere lieferte er die zweite Figur, einen knieenden Engel, der einen Leuchter in den Händen hält, ein Werk von bezaubernder Lieblichkeit, namentlich in dem holden, sanft geneigten Köpfchen.

Aber der noch heute mit Recht verrufene Künstlerneid damals durch Zunftbeschränkung und Kirchthurmpatriotismus gesteigert und geheiligt, trieb ihn vom Orte. Die Bolognesischen Bildhauer meinten sich verkürzt durch den zwanzigjährigen hergelaufenen Florentiner, es kam zu Drohungen, und Michelangelo wich.

Er fand in Florenz, wohin er sich zurückbegab, die Medicäer vertrieben, Savonarola, den er hoch verehrte, im höchsten Ansehen, die Zustände sehr erregt. Ein Vetter der Medici, Lorenzo, der es jetzt mit der Volkspartei hielt, gab ihm Arbeit. Für ihn fertigte Michelangelo einen heiligen Giovannino, d. h. einen heiligen Johannes in kindlichem Alter. Im Juli 1495 sollte im Palazzo vecchio der Saal für das Consiglio grande auf Savonarola's Drängen ausgebaut werden. Michelangelo wurde dabei zu Rathe gezogen. Daneben arbeitete er auf eigene Rechnung einen Cupido in Marmor, den er im Schlafe liegend als etwa siebenjähriges Kind darstellte.

Diese Beschäftigung des Winters 1495—96, namentlich der Stoff des letzteren Werkes, zeigt, wie frei schon damals Michelangelo im Geiste war. Obgleich der Lehre Saverarola's eifrig zugethan, dergestalt, daß er noch im hohen Alter dessen Schriften las, blieb er doch von der ascetischen Anwandlung gänzlich unangefochten, die viele der namhaftesten Künster ihr edelstes Schaffen als Teufelswerk verachten, sich von der Kunst zurückziehen und ihre schönsten Werke bei dem berühmten Carnaval Savonarola's vom Jahre 1496 freiwillig den Flammen übergeben ließ. Das Große, Zukunftreiche in der Lehre des gewaltigen Predigers, das Vielen ganz entging, erkannte er; über die Beschränktheit äußerlicher Extravaganzen sah er mit dem freien Blick einer kommenden Epoche als über Nebendinge hinweg. Jede Einseitigkeit war für ihn unmöglich.

Als im Frühjahr 1496 der schlummernde Amor fertig wurde, war Lorenzo Medici (oder Popolani, wie er sich jetzt nannte,) ganz entzückt von der Arbeit, und leitete seinen Schützling an, durch Täuschung einen hohen Preis für die Statue zu erzielen: wenn Michelangelo dem Stein

ein verwittertes, schmutziges Ansehen geben könne, wie wenn er lange Zeit in der Erde gelegen hätte, so wolle er selbst, Lorenzo, das Werk nach Rom schicken, wo es als Antike theuer bezahlt werden würde. So geschah es. Der Cardinal von S. Giorgio kaufte die frisch gebackene Antike, und der Unterhändler Messer Baldassare del Milanese zahlte dem einundzwanzigjährigen Meister dreißig Ducaten dafür. Er hatte aber zweihundert von dem Cardinal bekommen.

Die Sache ward endlich doch in Rom ruchbar, und ein Edelmann wurde nach Florenz geschickt, um Erkundigungen einzuziehen. Er that, als suche er Bildhauer für Rom zu engagiren; und als er unter Anderen auch von Michelangelo Proben seiner Kunst zu sehen wünschte, nahm dieser eine Feder und zeichnete damit vor den Augen des staunenden Römers eine große Hand mit sicheren Strichen auf's Papier. Dann zählte er seine bereits vollendeten Bildwerke auf, und hatte es gar kein Arg, darunter auch den schlafenden Amor zu nennen. Nach der Verständigung über den Betrug, dem man beiderseits zum Opfer gefallen, entschloß sich Michelangelo leicht nach Rom zu kommen. Er traf schon am 25. Juni 1496 daselbst ein.

Im gleichen Alter wie Raphael, als er die Vermählung der heiligen Jungfrau malte, hatte er an Lebenserfahrung und Kunsterfolgen mehr aufzuweisen als dieser. Keine Schule durfte, was er geschaffen, auch nur als die Fortbildung und höchste Vollendung dessen, was sie erstrebt hatte, für sich in Anspruch nehmen. Er war — nach dem herrlichen Worte Leone Battista Alberti's — „sein eigener freier Bildner" gewesen, und hatte Alles studirend, Nichts nachahmend eine ganz neue Kunstweise hervorgebracht. Was hinter ihm lag, hatte nicht das Ansehen einer Schul- und Bildungsepoche, sondern eben so fertig wie neu tritt seine Thätigkeit hervor.

So macht ihm auch die neue Welt in Rom vom ersten Augenblicke an nicht die geringsten Skrupel. Nachdem er Verschiedenes betrachtet, worauf ihn der Cardinal aufmerksam gemacht, schreibt er: „Fürwahr, mir scheint, es giebt hier viele schöne Sachen"; und als der Cardinal ihn fragt, ob er sich getraue, etwas Schönes zu machen, antwortet er, wie wir in seinem ersten Briefe aus Rom vom Sonnabend dem 2. Juli 1496 lesen: „er wolle nicht große Dinge versprechen, der Cardinal werde ja selbst sehen, was er zu Stande brächte"; und unmittelbar weiter: „wir haben nun ein Stück Marmor zu einer lebensgroßen Figur gekauft, und Montag fange ich an zu arbeiten".

Freilich aber wurde sein kühner Muth bald gedämpft. Mit dem Cardinal gerieth er in Uneinigkeit. Von der lebensgroßen Figur verlautet nichts wieder. Papst Alexander VI. Borgia und seine Sprößlinge waren der Kunst nicht günstig. So ist dunkel, was er zunächst geschaffen. Aller Wahrscheinlichkeit nach griff er zum Pinsel zurück und begann das unvollendet gebliebene, erst 1857 wieder bekannt gewordene, doch wohl nicht zu bezweifelnde Temperabild des Mr. Labouchère (jetzt bei Lord Taunton in London), Maria mit dem Kinde, umgeben von vier Engelgestalten und Johannes dem Täufer. Die zwei fertig gewordenen Engel zur Rechten sind von einer wunderbar ergreifenden und vollkommen anmuthigen Schönheit; die Jungfrau glänzt in unnachahmlicher Größe und blickt doch so sanft und lieb. Die beiden Kinder zeigen die köstlichste Naivetät und sehr schöne Formen.

Michelangelo hat manchem seiner Werke die letzte vollendende Hand vorenthalten; meist wohl seines regen Geistes wegen, weil neue Pläne ihn bewegten; hier aber ist vielleicht eher anzunehmen, daß erwünschtere Beschäftigung ihn das nur als Lückenbüßer betrachtete Werk zurückstellen ließ. Wir wissen, daß Jacopo Galli, ein römischer Edelmann, bei ihm eine Statue des jugendlichen Bacchus bestellte. Mit erstaunlicher Meisterschaft ist in der schön gebildeten Jünglingsfigur das

zweifelhafte Gleichgewicht des Rausches dargestellt; und während die ideale Göttlichkeit, welche die Antike ihrem Bacchus stets zu erhalten weiß, hier aufgegeben ist, spricht sich doch eine höhere Existenz in diesen Formen aus, und die Schilderung ist eben so weit von trivialer Natürlichkeit frei. Die Statue ist in den Uffizien erhalten, ebenso im Kensingtonmuseum zu London die lebensgroße Marmorfigur des Cupido, die Michelangelo für denselben Kunstfreund ausführte, eins der reizvollsten Werke, die je geschaffen worden. Knieend und auf den rechten Arm gestützt scheint der jugendliche Gott aufmerksam vor sich in die Tiefe hinabzuschauen, während der erhobene linke Arm im Linienspiel wie im Ausdruck in interessantem Gegensatz zu der zusammengedrückten rechten Körperseite steht.

Im Jahre 1499 endlich führte Michelangelo im Auftrage des Cardinals von St. Denis, eines Franzosen, jenes wunderbare Hauptwerk nicht nur seiner, sondern der gesammten Renaissancekunst aus, durch das er mit einem Schlage aus einem geachteten Künstler zum berühmtesten Bildhauer Italiens ward. Die Pietà, die trauernde Maria mit dem todten Sohne im Schooße, in einer Seitenkapelle zu St. Peter in Rom fast unsichtbar aufgestellt. Dieses Wunderwerk ist ein großes Denkmal, das Michelangelo seinem Schmerz gesetzt über den kläglichen Untergang des Savonarola. Am 23. Mai 1498 hatten es die Verfolgungen der Hierarchie und seine eigenen Mißgriffe so weit gebracht, daß er den Flammentod erlitt. Michelangelo hatte den sittlich hohen Sinn des feurigen Reformators bewundert; jetzt im tiefsten Schmerz um das Unterliegen eines edlen Vorkämpfers bildete er die Darstellung der gewaltigsten Trauer in demselben Sinne, die je ein Menschenherz durchzogen. Er hat in der großartigsten, erschütterndsten Weise seine Empfindungen und Gefühle in dem unsterblichen Werke ausgelebt Mag man den Aufbau der Gruppe im Ganzen oder die Darstellung im Einzelnen studiren, mag man auf prägnante Köpfe oder auf großartige Gewandmotive achten, mag man die Formen an sich oder den Ausdruck in ihnen betrachten, Eines ist so vollendet wie das Andere. Ein Geist belebt das Ganze, ein Geist der größten sittlichen Kraft, ein Geist des höchsten künstlerischen Strebens, ein Geist genialer Schöpferkraft, die nirgends rechnet, und der sich's nicht nachrechnen läßt. So etwas entsteht einmal, und dann ist es allgültig für Ewigkeiten.

Michelangelo's Pietà trat als plastisches Seitenstück neben Lionardo's im Vorjahre vollendetes Abendmahl, beide „die ersten völlig erschlossenen Blüthen der freigewordenen Kunst". Michelangelo war wenig über vierundzwanzig Jahre alt. Lionardo zählte bei Abschluß seines Hauptwerkes beinahe das Doppelte. Und wo ist der kühnere bahnstrebende Sinn, die titanischere Kraft ein Jahrhundert auf die Schultern zu nehmen? Unzweifelhaft bei dem jüngeren Meister!

So stellte er sich der Vaterstadt vor: Gegen 1500 war er wieder in Florenz. Mit Uebergehung aller minder wichtigen Aufträge können hier nur die hauptsächlichsten Schöpfungen erwähnt werden. Ihrer schon sind mehr als genug für den knapp bemessenen Rahmen dieser Betrachtung. Das Gewitter der religiös-politischen Unruhen hatte sich verzogen, ebenso war der düstere Wolkenschleier wieder zerrissen, der sich über Michelangelo's Seele gelagert hatte. So klang denn nun die düstere Auffassung in der Pietà in die glanzvoll klare der reizenden halblebensgroßen Madonna mit dem Kinde in Marmor, auf einem Altar in Notre Dame zu Brügge, aus. Sie war von flandrischen Kaufleuten, den Moscheroni (Moscrons, ein Mitglied der Familie liegt vor dem Altare begraben) für hundert Ducaten gekauft und in ihre Heimat geschickt worden. Der

Knabe steht zwischen den Knieen der Mutter, noch von ihrem linken Arm umfangen, der ihn — scheint es — hat hinabgleiten lassen; ihre Rechte ruht, ein Buch haltend, im Schooße. Das trefflich componirte und liebevoll ausgeführte Werk ist unbedingt eins der ansprechendsten, im einfachen Sinne schönsten des Meisters.

Um dieselbe Zeit malte er die heilige Familie in der Tribune der Uffizien zu Florenz, das einzige sicher beglaubigte Tafelbild von seiner Hand, für Agnolo Dossi, den später von Raphael gemalten Florentiner Kunstfreund. Die Composition hat manches Widerstrebende; man sieht, wie die überquellende Kraft des Genius sich auf Kosten des Gegenstandes eigenmächtig hervordrängt. Schon die Hauptgruppe selbst hat etwas Gezwungenes. Maria, in unruhiger Stellung am Boden knieend, sucht das Kind zu fassen, das der heilige Joseph ihr über die Schulter reicht. Der Hintergrund ist mit kleinen nackten menschlichen Gestalten belebt, die zu der Darstellung gar kein Verhältniß haben: nur der ungestüme Schöpfungsdrang des Meisters und seine Lust an den Wundern der unverhüllten menschlichen Leibesschönheit ließ dieses Beiwerk entstehen. Das Bild ist in feinem, kühlem Tone mit außerordentlicher Sorgfalt in Tempera gemalt.

Doch die Malerei lag ihm nicht am Herzen. Sobald er als Bildhauer Beschäftigung fand, ließ er sie hinter sich. Jetzt fand sich eine Gelegenheit, seine Kunstgewandtheit im glänzendsten Lichte spielen zu lassen. Im Hofe der Werkstätte für die Dombauarbeiten lag seit langen Jahren ein neun Ellen hoher Marmorblock, ursprünglich zu einer Prophetengestalt an der Kuppel von S. Maria del Fiore bestimmt, aber nur roh behauen, angebohrt und also, nachdem die ehemalige Bestimmung aufgegeben war, scheinbar ganz werthlos. Vergebens hatte man dem Donatello den Stein angeboten; er wußte nichts damit zu machen. Auch Andrea Contucci del Monte Sansovino († 1529), der damals wohl berufene Lehrer des Jacopo Sansovino, hatte zwar die Bearbeitung des Blockes übernehmen wollen, jedoch nur unter der Bedingung, einige Marmorstücke anfügen zu dürfen. Michelangelo besah den Block und erbot sich, ohne jede Flickarbeit etwas aus demselben zu machen. Das gefiel. Am 16. August 1501 kam der Contract zu Stande: zwei Jahre vom 1. September ab sollte die Arbeit dauern; sechs schwere Goldgulden sollte er während der Arbeit monatlich Gehalt bekommen. Was dann noch weiter zu zahlen sei, behielten die Auftraggeber ihrem Ermessen vor. Ohne weitere Vorbereitung als ein kleines Wachsmodell, das noch in den Uffizien vorhanden ist, hieb er am 13. September den Stein an und meißelte im Vertrauen auf sein gutes Auge und seine sichere Hand so emsig darauf los, daß er Ende Februar 1503 die baldige Beendigung seiner Arbeit anmelden konnte. Da erst wurde der Gesammtpreis auf vierhundert Goldgulden normirt.

So schuf er den kolossalen Hirtenjüngling, den David mit der Schleuder, der noch jetzt am Thore des Palazzo Vecchio in Florenz Wache hält. Straff aufragend steht er da, den Blick scharf nach links gewendet. Die zur Brust emporgehobene Linke hat die Schleuder über die Schulter geworfen, die Rechte, lang herabhängend, faßt einen Stein. Eine ungeheure Schnellkraft scheint in den gigantischen Gliedern verborgen zu sein. Angesichts der schwierigen Bedingungen muß man über die großartige und vollkommene Lösung der Aufgabe staunen. Der Stein ist so vollständig ausgenutzt, daß oben auf dem Kopf sich noch eine kleine unbehauene Stelle, das rohe Ende des Blockes, befindet. Am 18. Mai 1504 wurde der Koloß nach einem beschwerlichen, vier Tage dauernden Transport aufgestellt.

Den Sommer, während dessen Lionardo die Anghiarischlacht zeichnete, verbrachte Michelangelo mit Arbeiten, deren er eine Menge übernommen hatte und von Termin zu Termin schuldig blieb. Da erhielt er im Herbst den Auftrag, mit dem unbestritten ersten Maler Italiens, eben mit jenem Lionardo da Vinci, in die Schranken zu treten; er, der noch so gut wie Nichts gemalt hatte! Eine zweite Wand in dem großen Rathssaale, in dem Lionardo bereits mit der Ausführung seines Cartons begann, wurde ihm zu einer umfangreichen historischen Composition eingeräumt. Er wählte eine Episode aus den zahllosen Kriegen der Florentiner gegen die Pisaner, und zwar einen Ueberfall der Ersteren durch den Kriegsunternehmer Hawkwood, genannt Arguto, im Dienste der Letzteren. Die Florentiner hatten die Rüstung abgelegt und sich im Arno gebadet; da eilt Manno Donati herbei und verkündet die drohende Gefahr. Alles eilt an's Ufer und in die Waffen. Das ist der Moment in Michelangelo's Carton der badenden Soldaten. Hier war Gelegenheit, in gewagten Stellungen und schwierigen Verkürzungen nackter kräftiger Leiber förmlich zu schwelgen. Der Carton wurde das Muster einer Legion von Nachahmern, die — freilich sehr zum Schaden der Kunst — das für den Zweck nahmen, was einem Michelangelo nur Mittel, ungesuchtes, selbstverständliches Mittel gewesen. Die Composition ist nur durch eine ganz ungenügende kleine Copie bekannt; denn der Originalcarton ist gleich dem der Anghiarischlacht verloren; und ausgeführt wurde dies Werk so wenig wie das früher in Angriff genommene des Lionardo.

Der Cardinal von S. Pietro in Vincoli Giulio della Rovere, ein von Leidenschaften zerrissener Mann mit einem zerstörten Körper, aber eine gewaltige Natur, herrschsüchtig, jähzornig, aber von natürlichem Großsinn, hatte als Julius II. den päbstlichen Thron bestiegen. Er wollte ein Gedächtniß seines Namens stiften; und wirklich hat selten ein Mann die Entstehung so vieler ansehnlicher Kunstwerke veranlaßt und einen solchen auserlesenen Kreis der hervorragendsten zeitgenössischen Kräfte um sich versammelt und an sich gefesselt, wie Julius II. Giuliano da San Gallo und Bramante, die berühmten Baumeister, zog er zuerst heran; dieser machte ihn auf seinen hoffnungsreichen jungen Neffen Raphael, jener schon früher auf die Riesenkraft des Michelangelo aufmerksam.

Rom hatte in Bezug auf die moderne Kunst bis da von den Brocken gelebt, die von der reichbesetzten Tafel des nördlichen Italiens, besonders von Florenz, abfielen. Jetzt sollte es ein allvereinigender, Alles überstrahlender Mittelpunkt werden. Michelangelo wurde nach Rom berufen Er kann damals kaum den Carton im Großen begonnen haben. Hundert Ducaten Reisegeld wurden ihm sofort eingehändigt. Anfangs 1505 war er bereits in Rom; aber der Pabst kam vor lauter Ideen zu keinem Plan. Endlich beschloß er, mit einer riesigen monumentalen Begräbnißstätte für sich selbst in St. Peter zu beginnen.

Michelangelo's schnell entworfener Plan fand Beifall, und er selbst sollte den passenden Platz in der Basilica von St. Peter aussuchen. Er empfahl zu dem Zweck die von Pabst Nicolaus V. 1450 begonnene neue Tribuna auszubauen und das Monument da hinein zu stellen. Die Kosten veranschlagte er auf 100,000 Scudi. „Sagen wir 200,000", rief Giulio jubelnd aus; und damit war der Plan genehmigt. Aus dem Ausbau der Tribuna aber wurde nichts minderes als der Bau der neuen Peterskirche, die die alte Basilica verdrängte, und die zunächst Bramante, nach ihm Raphael zu errichten beauftragt wurde, und die endlich Michelangelo selbst nach eigenem Plane aufführte

Mit 1000 Ducaten ging Michelangelo nach Carrara, um die benöthigten Marmorblöcke für

das Grabmonument herstellen zu lassen. Dort verbrachte er acht Monate; nach kurzem Aufenthalt in Florenz und Rom begab er sich wieder nach Carrara, da der eingehandelte Marmor nicht reichte. In der That galt es die Verwirklichung eines Riesenplanes. Ueber dem Grabe des Pabstes thürmte sich dreißig Fuß hoch in drei Absätzen das Denkmal auf. Oben war die im Todesschlummer ruhende Gestalt des Pabstes, von zwei Engeln unterstützt, gedacht. Das riesige Postament sollten Gestalten von symbolischer Bedeutung umgeben.

Dieser hochfliegende Plan Michelangelo's wurde die Tragödie seines Lebens. Erst spät kam ein Auszug, eine Abkürzung des Ganzen zu Stande, in der die Theile, nach dem ursprünglichen Plane abgemessen, außer Verhältniß stehen. Es hat seinen Platz im rechten Seitenschiffe von St. Pietro in Vincoli erhalten. Die einzige Riesengestalt des Moses, wie er dasitzt in aufflammendem Zorn, mit der Rechten in den wallenden Bart greifend, kann ahnen machen, in welchem Sinne das Ganze gedacht war. Nie ist die geistige Potenz einer gewaltigen Persönlichkeit in über das gewöhnliche Maß gesteigerten Formen intensiver dargestellt. Eine solche Gestalt hat in der Idee dem Alterthum und dem Mittelalter nicht einmal als Aufgabe vorgeschwebt: sie ist geboren aus dem selbstbewußten Individualismus der modernen Zeit. Die Lösung aber ist so vollendet, daß das Alterthum auch in seinem Bereich der ruhenden Kraft und der anmuthigen Würde gerade nur Ebenbürtiges, nichts Größeres aufzuweisen hat. War man nach Vollendung der Pietà schon geneigt, Michelangelo den Vorrang vor allen, selbst den antiken Künstlern zuzugestehen, mit dieser ihrem tiefsten Innern nach modernen Schöpfung gewann er vollends den berechtigten Anspruch auf eine solche ganz bevorzugte, unerreichte, von ihm allein eingenommene Stellung.

Die übrigen Theile des Denkmals, Statuen der Rahel und Lea sind wenig bedeutend. Zwei Figuren, die für das Grabmonument bestimmt waren, haben schließlich ihren Weg ins Louvre gefunden und sind unter dem unrichtigen Namen der Sclaven des Michelangelo bekannt. Es sind zwei sterbende Jünglinge, wie ihrer eine größere Anzahl an den Pfeilern des Grabmals angebracht das Mitvergehen alles Großen und Schönen im Sterben des Pabstes versinnlichen sollten. Welche unendliche Stufenleiter von Tönen ihm vorschwebte, können diese beiden Gestalten bereits beweisen, die von dem gewaltigen Losringen einer edlen Seele von den Banden dieses Leibes bis zu wahrhaft anmuthigem Ausklingen des Lebensaccordes gehen, anmuthig, so weit das Riesige anmuthig sein kann.

Dieses Wenige ist Alles, was sich von dem stolz geplanten Grabmonument als ausgeführt nachweisen läßt. Die Unannehmlichkeiten begannen damit, daß Michelangelo von dem zweiten Aufenthalt in Carrara zurückkehrend den Pabst durch des neidischen Bramante Einflüsterungen gegen sich und das Werk eingenommen vorfand. Man ließ ihn im Vorzimmer warten. „So sagt dem Pabst", fährt er heraus, „wenn er mich künftig braucht, möge er mich anderswo suchen." Er stürmt fort, giebt Befehl seine Sachen zu verkaufen, wirft sich auf's Pferd und jagt ohne Rast, bis er sich auf florentinischem Gebiete befindet. Da holen ihn Couriere des Pabstes ein, der Rückkehr bei Strafe seiner Ungnade fordert. Er antwortet mit einer Zurückweisung. Das Grabmal scheine aufgegeben, Anderes werde er nicht übernehmen, sonst habe er in Rom nichts zu suchen. Damit trabt er nach Florenz und zeichnet dort wieder an dem Carton der badenden Soldaten, der nun auch zu Ende geführt wurde und das größte Aufsehen erregte.

Die Idee, ein historisches Ereigniß monumental zu schildern durch einen ganz realen Act verwirrter Vorbereitung war neu und kühn, aber die Fülle der entfalteten Schönheiten schlug alle Ein=

wendungen zu Boden. Durch diesen sprudelnden Reichthum unverhüllter Körperwendungen und die schier unübersehliche Fülle körperlicher Schönheit, in deren Schilderung der Meister durch das Motiv berechtigt war sich förmlich zu weiden, blickte das geistige Moment, die drohende Gefahr und die drohende Schlacht, Ueberraschung und Kampfbegier einigend und erhöhend hindurch. Dazu kam, daß trotz der wohl absichtlich gewählten zerstreuten Composition doch die Einheit des Momentes und der Handlung festgehalten und zum drastischen Mittel der Wirkung geworden war. — Längst hatten sich die Stimmen in Florenz getheilt zwischen Lionardo und Michelangelo. Jetzt erlebte der Meister des Abendmahls den Schmerz, durch einen Jüngeren mit dessen Erstlingswerke im Großen nach fast allgemeinem Urtheil übertroffen zu werden. Für uns liegen die Acten nicht mehr vor; die Entscheidung würde auch vielleicht schwer sein. Für die Stimme von Florenz wirkte wohl entscheidend, daß Lionardo mit der Ausführung nicht zu Stande kam, und die Hoffnungen sich von ihm empfindlich getäuscht fanden. Da fiel Alles der sich neu erhebenden Sonne Michelangelo's zu.

Inzwischen legte der Pabst sich bei der Signorie auf's Bitten, und versprach Verzeihung, Belohnung, alles sonst Erdenkliche, wenn Michelangelo zurückkehrte Dieser weigerte sich standhaft. Der Pabst war als treulos auch zu bekannt, als daß auf sein selbst schriftlich gegebenes Wort etwas zu halten gewesen wäre. Nach dem dritten Briefe aber redete der Gonfaloniere Soderini ernstlich mit Michelangelo: er könne nicht wollen, daß seinetwegen die Republik etwa gar mit dem Pabst in Krieg geriethe. Da sann er abermals auf Flucht. Der Sultan hatte ihn nach Constantinopel berufen, um eine Brücke von Constantinopel nach Pera zu erbauen und Anderes auszuführen. Doch Soderini hielt ihn glücklicherweise ab und schlug ihm endlich vor, ihn als Gesandten der Republik an Seine Heiligkeit zu senden und ihn so unter den Schutz des Völkerrechtes zu stellen. Sein Beglaubigungsschreiben ist vom 21. August 1506. Bevor er aber Rom erreichen konnte, war der kriegerische Pabst Julius gegen Perugia und Bologna in's Feld gerückt. Nach Ueberwältigung beider Städte residirte er in Bologna, wo Michelangelo ihn aufsuchte. Beim Anhören der Messe in S. Petronio erkannt wurde der Meister sogleich zum Pabste geführt. Eine furchtbare Scene erfolgt. Giulio braust im Zorn auf, Michelangelo kniet nieder und bittet um Verzeihung. Der Pabst kämpft mit sich selbst. Da tritt ein geistlicher Herr vor, Fürbitte einzulegen: Michelangelo habe aus Mangel an Erziehung gefehlt; die Maler verständen sich einmal nicht auf Lebensart. Jetzt hatte Giulio, was er brauchte, sein Grimm konnte sich in unschädlicher Weise entladen: „Du unterstehst Dich, diesem Manne Dinge zu sagen, die Wir selbst ihm nicht sagen würden?" donnerte er dem verdutzten Großen zu. „Der Unwissende bist Du!" und damit ward auf seinen Wink der würdige Herr durch die Diener hinaus befördert: er durfte von Glück sagen, denn Giulio pflegte sonst bei ähnlichen Veranlassungen selbst Cardinäle Allerheiligst eigenhändig durchzuprügeln.

Nach diesem für das Naturell des Pabstes nothwendigen Ausbruch wurde Michelangelo huldvoll angenommen und gleich an Ort und Stelle mit neuer Arbeit bedacht. Der Pabst wollte seinem Einzuge an der Façade von San Petronio zu Bologna durch eine colossale Erzstatue ein bleibendes Gedächtniß stiften. Michelangelo erklärte zwar, das sei nicht seines Handwerks, ging aber sofort an das Thonmodell von dreifacher Lebensgröße, und noch ehe der Pabst nach Rom zurückkehrte, war es vollendet; sechzehn Monate nur arbeitete Michelangelo an der ganzen Ausführung. Er fürchtete ein Mißlingen des Gusses, aber das Werk kam wenigstens das zweite Mal schön aus der Form. Ursprünglich hatte Michelangelo dem Pabste ein Buch in die Hand gegeben. „Wozu ein

Buch?" sagte Julius; „Gieb mir ein Schwert, ich verstehe nichts von Büchern." Gewiß ein pikantes Stückchen Kirchen-, Pabst- und Culturgeschichte! — Das Werk fand am 21. Februar 1509 Aufstellung am Platze seiner Bestimmung. Als aber die päbstliche Herrschaft in Bologna 1512 wieder gestürzt ward, wurde Michelangelo's kostbare Arbeit in Stücke zerschlagen, und das Metall beim Herzoge von Ferrara gegen Kanonen umgetauscht. Nur der Kopf von sechshundert Pfund blieb noch längere Zeit in Ferrara erhalten.

Michelangelo war über Florenz im Frühjahr 1508 wieder nach Rom gekommen. Auch Raphael war schon da, und Bramante faßte, um diesem eine Folie zu geben und sich an Michelangelo für die verunglückte Intrigue von vormals durch eine Demüthigung desselben zu rächen, den feinen Plan, dem Pabst eine Anforderung an Michelangelo's Kunst in den Kopf zu setzen, an der dieser so oder so nothwendig scheitern müßte. Das war nun allerdings künstlich; doch scheint dem Plan keine geringe Schätzung Michelangelo's zu Grunde gelegen zu haben, denn die Aufgabe, die zu seinem Verderben ersonnen wurde, war riesengroß. Daß aber Michelangelo's Geist noch größer war, als Bramante's kühnste Phantasie ahnte, konnte dieser kaum ermessen. — In welchem schrecklichen Zustande müßte sich die Menschheit befinden, wenn nicht tausendmal gegen einmal sich die Bemühungen des bösen Willens gerade dem Besten förderlich erwiesen hätten. Eine Lorbeerkrone hat sich Bramante verdient durch den Versuch einen Michelangelo lächerlich zu machen!

In der sixtinischen Capelle hatten bekanntlich die bedeutendsten Florentiner des XV. Jahrhunderts die Wände bemalt. Es war nicht schwer, dem Pabste klar zu machen, daß eine harmonische Ausstattung des Raumes erst durch eine glänzende Bilderdecke hergestellt sein würde. Mit dieser Deckenausmalung nun sollte Michelangelo verunglücken. Der Pabst befahl sie ihm. Vergeblich versicherte er der Wahrheit gemäß, daß er keine Uebung in der Malerei habe. Der Pabst zwang ihm die Arbeit auf, und es wurde ein Contract gemacht, nach dem Michelangelo, alle Kosten eingerechnet, für 15,000 Ducaten die Decke malen sollte. Jetzt war Michelangelo moralisch engagirt. Er mußte etwas Außerordentliches leisten, und seine Kraft war unberechenbar. Die Schwierigkeit aufzusuchen, vorwitzig das unmöglich Scheinende zu wagen war nicht seine Sache; aber die sich von selbst darbietenden Schwierigkeiten reizten ihn und erhöhten seinen Muth und seine Macht. So entschlossen schritt er zum Werke; und was ihn hinter Raphael zurücksetzen sollte, das wies diesem den Weg, auf dem er sein Höchstes erreichte, und den er ohne diesen Führer sehr schwerlich gefunden hätte.

Zuerst glaubte Michelangelo seinem Werke nützlich sein zu können, wenn er florentiner Künstler zu seiner Unterstützung heranzöge, die in der Frescomalerei geübt waren. Allein sehr bald sah er ein, daß kein Anderer auf seine Gedanken genügend einzugehen vermochte; er entließ daher die Gehülfen, ließ ihre Pinseleien herabschlagen und schloß sich einzig mit seinem Farbenreiber ein. Ueber den Wandbildern hatte er selbst sich nach einem neu erfundenen Princip (als sogenanntes Sprengewerk) ein Gerüst gebaut; und auf diesem begann er am 10. Mai 1508, ohne alle Hülfe ein Werk, das wie kein anderes ihm die Unsterblichkeit gesichert hat. Schon am Allerheiligentage (1. Nov.) des folgenden Jahres bewunderte Rom die eine Hälfte. Die Ungeduld des Pabstes, der schließlich den Meister vom Gerüst zu werfen drohte, hatte die Freilegung des Fertigen erzwungen.

Nun wollte der beschämte Bramante retten, was zu retten war, und bestimmte den Pabst, die zweite Hälfte der Decke, für die doch Michelangelo als Ganzes einen einheitlichen Plan ent-

worfen hatte, Raphael zu übertragen. Da ergrimmte Michelangelo's Zorn, und er mag seinem Moses nicht zu unähnlich gewesen sein in diesem Moment. Wüthend rückte er dem erbärmlichen Charakter alle seine Ränke und die Ungeschicklichkeiten und Unterschleife beim Neubau von St. Peter in Gegenwart des Pabstes vor, und Giulio, der sich in seinen besseren und besten Eigenschaften dem großen Künstler wahlverwandt fühlte, ließ seinen tobenden Grimm gewähren, wies Bramante ab und schloß Michelangelo noch fester in seine Gunst. Dieser hatte ihn überwunden. Als er zu Johannis 1510 nach Florenz zu seiner Familie reisen wollte und um Urlaub bat, fuhr der Pabst unwillig auf und fragte, wann er denn fertig zu werden gedenke. Quando potrò, antwortete Michelangelo ruhig (wenn ich kann) Quando potrò! Quando potrò! zeterte der Papst wüthend und schlug im hellen Zorn mit seinem Stock nach dem Künstler. Dieser eilte fort und rüstete sich zur Abreise. Da aber gab der Pabst klein bei. Er sandte ihm Urlaub und 500 Ducaten Reisegeld in's Haus; Michelangelo ließ sich versöhnen und reiste nun sogar nicht, sondern vollendete schnell das Ganze. Es hatte ihm die durchweg eigenhändige Ausführung in einer zunächst unbekannten Technik zwanzig Monate Arbeit gekostet; eine ganz unglaubliche Leistung.

Der Saal hat in der Länge zu beiden Seiten sechs Fenster und die Breite von zweien. Von den halbkreisförmig überspannten Fenstern reichen Stichkappen in das Tonnengewölbe der Decke, welche von derselben einen ungetheilten Mittelstreifen und zu den Seiten herabsteigend dreieckige Zwickel, rundum zwölf an der Zahl, übrig lassen. In den Zwickeln hat Michelangelo eine scheinbare Architektur aufgebaut, die je zwischen zwei Fenstern einen gewaltigen Sitz darstellt. Hier thronen die Propheten und Sibyllen. Die Verkröpfungen des Gesimses werden von nackten Puttenpaaren getragen, auch die Reste der Dreiecke in den Spitzen unter und neben den großen Gestalten sind durch nackte Figuren ausgefüllt, wie deren auch auf den scheinbar consolartig hervorragenden Verkröpfungen sitzen; ein unbeschreiblich mannichfaltiges Gestaltenheer, jede einzelne Figur ein Meisterstück an Zeichnung und Raumbenutzung, ein unübersehbarer Reichthum und doch so vollkommen untergeordnet, daß der über alle Schilderung erhabene Eindruck der heiligen Männer und Frauen nicht nur nicht durch sie beeinträchtigt, sondern im Gegentheil gehoben wird. — Die Füllwände über den Fenstern enthalten die Voreltern der heiligen Familie. Durch Verbindung der einander gegenüberliegenden Verkröpfungen mit Gurtbögen entstehen fünf kleinere und vier größere Deckenfelder als besondere Bildflächen. Diese ganze Raumtheilung ist so vollkommen natürlich, so einfach in ihren Grundlinien und so wohlthuend in ihren Verhältnissen und dem Rhythmus alternirender Theile von verschiedenem Gewicht und Umfang, daß allein sie schon eine Kunstleistung allerersten Ranges ist, ganz abgesehen von den diese Raumtheile erfüllenden Gestalten und Bildern.

Die Deckenbilder stellen vom Hochaltar nach dem Eingange zu folgende Scenen dar: Gott scheidet das Licht von der Finsterniß; Gott schafft Sonne und Mond und läßt Samen auf die Erde streuen; Gott schwebt über den Wassern; Gott belebt den Adam; die Erschaffung der Eva; der Sündenfall und die Austreibung aus dem Paradiese; das Opfer Noah's; die Sindfluth; und endlich die Trunkenheit Noah's. — Die drei letzten Bilder wurden zuerst ausgeführt, und da Michelangelo Anfangs die Raumverhältnisse des Saales in ihrer Wirkung nicht übersah, sind die Figuren für die große Höhe, in der sie schweben, zu klein, und die Compositionen zu gedrängt und zu überladen. Er erkannte den Mißgriff und vermied im Folgenden den Fehler.

Eine eingehende Schilderung dieses außerordentlich reichen und herrlichen Werkes würde hier

unmöglich sein. Nur als besondere Glanzpunkte, als Schöpfungen, deren Gleichen nur in den erlesensten Hauptwerken alter Zeiten besteht, von solcher Gewalt der Empfindung und so fühlbarem Weben der göttlichen Allmacht, daß einem das Wunder als etwas absolut Selbstverständliches erscheint, und dabei von so menschlich warmem Gefühl und solcher Anmuth und Schönheit der Formen und Bewegungen, daß man sich wie bezaubert fühlt, seien die Belebung Adam's und die Erschaffung der Eva herausgehoben. Im Sündenfall hat Raphael den Michelangelo vielleicht an Liebreiz, nimmermehr an Adel und Großartigkeit übertroffen.

Am 21. Februar 1513 starb Pabst Giulio und Leo X., ein Medicäer, folgte ihm. Aber er fühlte sich mehr zu Raphael hingezogen und beschränkte sich darauf, Michelangelo durch unnütze Aufträge das Leben zu erschweren und ihn an der Arbeit für das immer noch unvollendete Grabmal zu verhindern. Am weitesten und scheinbar zum Abschlusse gediehen waren die Verhandlungen über den Façadenbau von S. Lorenzo in Florenz, doch nachdem bereits riesige Vorbereitungen getroffen, kam Ordre das Ganze liegen zu lassen. Der Rückgang der Medicäerfamilie scheint die Hauptschuld gewesen zu sein. Gegen Ende des Jahrzehents endlich hatte sich Pabst Leo auf die neue Arbeit besonnen, durch die er Michelangelo für den durchkreuzten Façadenbau entschädigen wollte. Es sollte an S. Lorenzo eine Capelle mit den Grabmälern der jüngeren Medicäer angebaut werden; doch zögerte sich die Ausführung noch jahrelang hin. Inzwischen vollendete Michelangelo die Statue des am Kreuze stehenden Christus in der Kirche S. Maria sopra Minerva zu Rom, eines seiner liebenswürdigsten Werke von bewunderungswerther Schönheit sowohl der Composition wie des nackten Körpers; allerdings wohl nicht frei zu sprechen von einem Vorwiegen des Interesses für die rein körperliche Erscheinung, wobei das Geistige, das doch bei diesem Vorwurf in erster Linie zu stehen scheint, hintangesetzt wird; mithin schon — und zwar hier zuerst bei Michelangelo — ein an's Manieristische streifender Zug. Doch welche Fülle von Schönheit versöhnt damit!

Als im Jahre 1523 wieder ein Medicäer, Giulio als Clemens VII., Pabst wurde, gingen die Grabmäler endlich weiter. Es gehört zu denselben eine bis 1534 gearbeitete Reihe von Figuren; zunächst eine Madonna mit dem Kinde, unvollendet, nur erst aus dem Groben gehauen, aber von großartiger Anlage; sodann die beiden Statuen von Lorenzo und Giuliano de' Medici, die eine, unter dem Namen „il pensiero" (der Denker) berühmt, im Gesicht nicht ganz fertig geworden. — Es sind ideale Portraitgestalten, in denen vielmehr Charakterfiguren zur Erinnerung an die beiden Medicäer als ihre Bildnisse vorliegen, ganz entsprechend dem Sinne Michelangelo's, dem das einfache Portraitiren nicht zusagte. Er haßte das bloße Nachmachen, und nur das höchste Schöne schien ihm künstlerischer Bemühung werth.

Zu den Füßen der Statuen, auf dem das Grabmal einschließenden Bau, ruhen je zwei symbolische Gestalten, wieder von jener grandiosen Willkür in der Symbolik, durch die Michelangelo sich von dem Gewöhnlichen emancipirte und eine tiefere, mehr innerliche Bedeutsamkeit erzielte, als der einfachen Allegorie eigen ist. Diese konnte ihm nicht genügen. Die Gestalten sind als Tag und Nacht, Morgen- und Abenddämmerung charakterisirt, aber ohne Attribute, lediglich durch den Ausdruck. Die tiefsten künstlerischen Geheimnisse, sein innigstes Empfinden als Bildner hat Michelangelo in ihnen dunkelklar geoffenbart. Besonders gefiel den Zeitgenossen die Nacht. Giovanni Strozzi schildert sie in einem Gedichte: „Die Nacht, die Du so süß hier schlafen siehst, ward aus dem Stein durch einen Engel (angelo) ausgemeißelt; und weil sie schlummert,

lebt sie; zweifelst Du, so wecke sie, und reden wird sie". Michelangelo läßt die Statue antworten: „Lieb ist der Schlaf mir, lieber noch, daß ich von Stein, dieweil Unglück und Schande währen. Nichts sehen, nichts hören ist jetzt mein einzig Glück; darum wecke mich nicht auf; o rede leise!"

Das war die Stimmung des Meisters, als er diese übermenschlich herrlichen Werke schuf. Florenz hatte die Medicäer noch einmal vertrieben, der Pabst Clemens wollte seine Familie mit Waffengewalt zurückführen. Da erwacht in Michelangelo das republikanische Gefühl. Als Generalcommissar der Befestigungsarbeiten dient er der freien Vaterstadt gegen diejenigen, in deren Auftrage er arbeitet. Da er sieht, daß er sich des Verrathes nicht erwehren kann, entweicht er zuerst nach Ferrara, dann nach Venedig. Von der Signoria als Rebelle geächtet, will er sich doch dem heldenmüthigen Verzweiflungskampf seiner Mitbürger nicht entziehen. Aus Liebe zum Vaterlande kehrt er zurück. Doch Florenz capitulirt am 12. August 1530, in die Amnestie aber werden die Häupter der Bewegung, Michelangelo unter ihnen, nicht mit eingeschlossen. Er mußte sich verborgen halten, bis Pabst Clemens ihm volle Verzeihung anbieten ließ, unter der Bedingung, daß er die angefangenen Grabmäler vollende. Die Arbeit mußte ihm Trost sein; doch wie im Vorüberfluge findet er sich mit ihr ab. Einzelnes läßt er unvollendet liegen; dann verläßt er Florenz für immer. Der Boden brannte ihm unter den Sohlen. Er wandte sich nach Rom.

Hier empfing ihn Clemens mit einer neuen riesigen Aufgabe, an der Altarwand der sixtinischen Capelle, an der einige ältere Bilder zu dem Zwecke beseitigt werden sollten, das jüngste Gericht zu malen. Er sträubte sich gewaltig, das Grabmal Giulio's vorschützend. Er zog die Sache in die Länge, bis am 25. September 1534 Clemens starb, und Pabst Paul III. den päbstlichen Thron bestieg. Dieser bestand aber erst recht auf der Verwirklichung des Planes. „Seit dreißig Jahren habe ich diesen Wunsch, und jetzt, da ich Pabst bin, sollte ich ihm nicht genügen?" Er vermittelte einen Vergleich mit den Testamentsvollstreckern Giulio's, dem zufolge man sich mit dem eben Fertigen befriedigt erklärte, und derjenige verkümmerte Zustand des Denkmals zu Tage kam, der gegenwärtig vorliegt. In dem Contracte mit dem Pabste vom 1. September 1535 wurde Michelangelo zum obersten Architekten, Bildhauer und Maler des vaticanischen Palastes bestellt, und ihm für das bereits begonnene Gemälde des jüngsten Gerichtes eine lebenslängliche Jahresrente von 1200 Goldscudi zugesichert. Am Weihnachtstage 1541, sieben Jahre nach dem Beginn der Arbeit, wurde das Werk enthüllt, und wiederum strömte ganz Rom in Bewunderung zu dem neuen Meisterwerke, das man über alle früheren erheben zu müssen glaubte.

Das Bild, das die ganze Wand einnimmt, ragt oben in die beiden halbkreisförmigen Felder unter den Stichkappen des Gewölbes hinein. Sie sind in der Composition besonders benutzt für zwei reiche Engelgruppen mit den Marterinstrumenten. Michelangelo's jüngstes Gericht weicht in der charakteristischesten Weise von der gewöhnlichen Darstellung ab. Seine Phantasie hat sich vorzugsweise mit den Vorstellungen des Schreckens von jenem Tage des Zornes erfüllt. Kein mildernder Hauch durchweht diesen Schauplatz des Entsetzens. Selbst die Fürbitterin der Menschen, Maria, wendet angstvoll das Haupt. Als Darstellung all der erschütternden Momente, welche der Gedanke des Weltgerichts in sich schließt, ist Michelangelo's Werk das Großartigste und Vollendeteste, was sich denken läßt. Die Fülle von gewaltsamen Motiven in Bewegung und Ausdruck, welche sich bei solcher Auffassung des Gegenstandes beinahe von selbst darbietet, hat den Meister zu einer unerschöpflich reichen Entfaltung seines erstaunlichen Vermögens veranlaßt, und

in den Gestalten der Auferstandenen ein Heer bedeutender und gewaltiger Bildungen entstehen lassen. Nur in unverhüllten Leibern ließen sich seine Gedanken verkörpern, und so bevölkerte er sein Bild mit nackten Figuren in allen möglichen Bewegungen und Stellungen, Verkürzungen und Gruppirungen, denen mehr die Lust am Schaffen und an der Schönheit der bloßen Form als die Bedingung ihrer Stellung im Ganzen zum Dasein verholfen. Wiederum mischt sich hier ein manieristischer Zug ein; und wenn man von einem nachtheiligen, geradezu verderblichen Einfluß Michelangelo's auf die nachfolgende Künstlergeneration zu sprechen berechtigt ist, so muß man hier die hauptsächlichste Quelle dieses Einflusses suchen. Das war ein Weg, den der Meister betreten konnte, aber ein Weg, der die schwächeren Geister in seinem Gefolge nur zum Scheitern führen konnte.

Die Nacktheiten auf einem religiösen Bilde in einer Capelle erregten übrigens fortwährend viel Anstoß. Schon während des Malens empörte sich Biagio von Cesena, der Ceremonienmeister des Pabstes, darüber, und wurde zur Strafe von Michelangelo in die Hölle versetzt, aus der Pabst Paul dem Bekümmerten keine Erlösung bringen zu können erklärte. Paul IV. aber weniger nachsichtig war fest entschlossen, das ganze Bild herunterschlagen zu lassen. Mit Mühe erlangte man die Duldung desselben an heiliger Stätte, unter der Bedingung, daß Daniele da Volterra, Michelangelo's Schüler, die auffallendsten Blößen mit Gewändern bedeckte, wofür er den Spottnamen Braghettone (Hosenmacher) bekam. Auch später verfiel frömmelnde Decenz mehrfach auf dasselbe Auskunftsmittel, um die noch übriggebliebenen Anstößigkeiten nach und nach zu beseitigen.

Mitten in die Jahre der Arbeit am Weltgericht fiel ein für Michelangelo wichtiges Ereigniß, seine Bekanntschaft mit Vittoria Colonna. Sein Hang zu Melancholie und Einsamkeit ist schon erwähnt. „Ich habe keine Freunde, brauche keine und will keine haben", schrieb er in jungen Jahren von Rom aus nach Hause. Daß er je in seinem Leben wirklich geliebt, ist mindestens zweifelhaft. Wir sind auf diese Fragen seines inneren Lebens als Quelle auf einen Schatz hingewiesen, der hier leider nur angedeutet, nicht eröffnet werden darf, seine Gedichte. Wenn er in seinen Schöpfungen der bildenden Kunst stets wie ein Halbgott, wie ein übermenschliches Wesen, wie ein Wunder erscheint, in seinen Gedichten ist er verständlicher, ist er Mensch, der große, gewaltige freilich; hier lebt er die Empfindungen in gedankenhaft ernster und schwungvoll schöner Sprache aus, die seine Seele bewegen. Eine ganze Geschichte seines inneren Lebens liegt in diesen bedeutsamen Gedichten vor uns; im wesentlichen ist ihr Verlauf schon geschildert bei der Darstellung des Schönheitscultus in der platonischen Akademie. Selten nur wird der ideale Lauf zur Idee des Schönen hinauf bei ihm von Individuellem und Besonderem unterbrochen. In diesen Zeugnissen seines inneren Menschen gehört Michelangelo zu den größten Dichtern Italiens. Seine Poesien sind eben nicht gelegentliche Ergüsse in problematischer Form, die ein gewisses Interesse durch die Person des Urhebers erlangen, sondern sie sind an und für sich hoch bedeutend und würden ihm allein einen Ehrenplatz sichern unter den bezeichnendsten Erscheinungen der Renaissancezeit. Wohl spricht er von der Gluth der Leidenschaft, von den Qualen des Verlangens, aber nie von dem Glück des Besitzes, von der Seligkeit des Genusses; und wenn er begeistert die Geliebte ansingt, so ist diese nicht ein irdisches weibliches Wesen, sondern das Ideal, das seine Seele erleuchtet, das Schöne, die Kunst.

So verfolgt er ein langes Leben einsam seinen Weg. Widerwärtigkeiten aller Art hatten ihn resignirter gemacht. Schon an der Schwelle des Greisenalters, doch noch voll kühner Entwürfe,

in seinem Inneren zu einer seltenen Klarheit und Reinheit geläutert, lernte er Vittoria Colonna, die Tochter Fabrizio Colonna's und Wittwe des Marchese von Pescara, Verwandte also der beiden ersten Edelleute und Feldherren ihrer Zeit, kennen. Sie stand dem Michelangelo durch ihre geistige Eigenart nahe. Gleich ihm ein groß und edel angelegter Charakter, gleich ihm durch die Schule der Leiden hindurchgegangen, war auch sie zu jener milden Resignation und jener großartigen Genügsamkeit gekommen, die vom Leben nichts mehr verlangt, als was das geistige Wesen zu erhöhen und zu fördern vermag. Als Michelangelo und Vittoria sich im Jahre 1537 zu Rom begegneten, stand sie im achtundvierzigsten, Michelangelo bereits im dreiundsechzigsten Lebensjahre. Eines der seltensten Verhältnisse, ausschließlich auf gegenseitige Verehrung begründet und durch gemeinsame Hingabe an das Höchste geknüpft, entspann sich und gewährte Beiden bis zum Tode Vittoria's den Genuß geistigen Verkehrs und verständnißvollen Austausches. Sie liebte die hohe und besonders die religiöse Kunst, und stundenlang konnte sie dem gewaltigen Freunde in seiner Werkstatt zuschauen und über die höchsten Dinge mit ihm reden. Ein Hauch derselben Großartigkeit und Einzigkeit, wie über Michelangelo's Werken, ruht über diesem schönen Verhältniß. Michelangelo fühlte sich durch diesen Verkehr mit einer ähnlich empfindenden Seele tief beglückt, wie neu geboren. Seine Gedichte geben davon Zeugniß; zugleich aber auch von der reinen Geistigkeit ihrer Beziehungen. Erst in dem Gedichte, das in rührender Weise ihren Tod beklagt, gedenkt er ihrer körperlichen Schönheit; und am bezeichnendsten wohl ist jene Aeußerung, die er später zu einem vertrauten Schüler that, nichts thue ihm so leid, wie daß er der Vittoria, da er sie auf dem Leichenbette sah, nur die Hand, nicht auch Stirn und Antlitz geküßt habe.

Auch in dieser ganzen Seite seines Lebens steht der Mann wie ein Riese, in fast überirdischer Hoheit vor uns, kaum daß wir armen Erdenmenschen ihn mit unserer Bewunderung erreichen können. Einen Maßstab für ihn giebt es nicht; man darf sich erst rühmen, im höheren Sinne Mensch zu werden, wenn man anfängt, ihn ahnend zu verstehen und seine Vorzüge so überwältigend und einzig zu sehen, daß seine Schwächen, der geringe Tribut, den er dem irdisch Unvollendeten zollt, zur vollständigen Bedeutungslosigkeit verschwinden.

Der Tod Vittoria's brachte den Greis fast zur Verzweiflung. Sein religiöser Sinn und seine Todessehnsucht entwickeln sich immer stärker. Aber auch darin ist er einzig. Es ist etwas Verklärtes in ihm, wie wenn seine Füße den Boden des Irdischen nicht mehr berührten. Und doch jeder Gedanke, jede Empfindung noch plastisch, noch greifbar deutlich ausgeprägt, noch zur künstlerischen Gestaltung abgeklärt. Er entwickelt eine Religiosität, wie die damalige Kirche sie nicht kannte, wie nur die Lehren der großen Reformatoren, von dem gewaltigen Bahnbrecher Savonarola an bis auf die großen Durchbrecher, unsere deutschen Reformatoren, sie entwickelt hatten. Doch auch über ihre Beschränkungen ist er erhaben. Seine Auffassung der Religion als des befreienden Momentes zum Ziele höchster sittlicher und geistiger Vollendung drückte alle kleinlichen dogmatischen und ceremoniellen Satzungen und Streitigkeiten zur vollkommenen Nichtigkeit herab. Wahrscheinlich hat kein Mensch diejenige Religiosität, in der sich dereinst die Menschheit brüderlich zusammenfinden muß, in höherem Grade besessen als Michelangelo. Er lebte auch darin in seinem Jahrhundert ein Bürger derer, die da kommen sollten.

In solcher Stimmung und Gesinnung gab der große Meister im Todesjahre seiner verehrten Vittoria 1547 endlich dem Drängen des Pabstes nach, die Leitung des Baues von St. Peter

zu übernehmen. Er fügte sich, aus Liebe zu Gott allein, wie er sagte, und ohne allen irdischen Lohn. Er erhielt volle unbeschränkte Machtvollkommenheit, zu walten, wie er es für gut befände; eine erste Gehaltsrate, die ihm der Pabst schickte, wies er zurück, wie jener sich auch sträuben mochte. Michelangelo hatte mit dem Irdischen nichts mehr zu thun. Er wollte noch eine Arbeit vollbringen, an der, bloß die Letzten und Größten zu nennen, Bramante, Raphael, San Gallo zu Grunde gegangen waren, und die durch das viele Ineinanderarbeiten verschiedener Baumeister in eine derartige Verwirrung gekommen war, „daß nur ein Gewaltmensch wie Michelangelo sie zu einer befriedigenden Lösung zu bringen vermochte". Thatsächlich nach Form und Geist errichtete er der mittelalterlichen Kirche hier ihr Grabdenkmal, wenn dieselbe auch gewagt hat, noch im neunzehnten Jahrhundert darin dem geistigen Fortschritt der Menschheit Kieselsteine in den Weg zu werfen.

Er gab für den Grundriß gleich San Gallo dem lateinischen Kreuz (mit einem längern Schenkel) den Vorzug, ging sonst aber auf den ursprünglichen Entwurf Bramante's zurück, der den unleugbaren Vorzug hatte, die Kuppel auch in der Nähe zu ihrer vollen Wirkung zu bringen. Leider wurde später seine künstlerische Absicht durch den Façadenbau Madernas vereitelt, der die Kuppel nur in der Ferne den Bau beherrschend zur Geltung kommen läßt.

Michelangelo arbeitete rastlos und trotz der Neider und Verläumder mit Anerkennung auch unter dem neuen Pabste Julius III. von 1549 an. Seine Briefe geben rührendes Zeugniß von der Resignation, mit der er auf das öde gewordene Leben und seine sinkenden Kräfte blickte. Und doch, was vermochte er mit diesen sinkenden Kräften noch zu schaffen! Denn der Riesenbau der Peterskirche ließ ihm Muße, im Todesjahre Paul's III. noch die beiden großen Frescobilder der Capella Paolina des Vaticans zu vollenden, Petri Kreuzigung und Pauli Bekehrung, auch übernahm er die Vollendung des von San Gallo begonnenen Palazzo Farnese. Ein großer Veränderungsplan, den er damit in Verbindung brachte, wurde leider nicht ausgeführt. Doch die imposante Anordnung des Capitols wurde wesentlich nach seiner Angabe hergestellt. Auch fallen in die Jahre 1550—59 die Pläne zur Kirche S. Giovanni de' Fiorentini, der Nationalkirche seiner zwar beharrlich gemiedenen, aber immer heiß geliebten Vaterstadt zu Rom. Die Vereitelung des Baues war einer der bekümmernißvollsten Fehlschläge seines Lebens. Er hatte drei oder gar fünf Entwürfe zur Auswahl eingesandt; und da die Florentiner einen der reichsten wählten, sagte er in seiner Freude: „Wenn sie diesen wirklich ausführten, so würden weder Griechen noch Römer etwas Aehnliches aufzuweisen haben; — Worte, setzt Vasari hinzu, wie sie Michelangelo weder vorher noch nachher wieder gesprochen, denn er war sehr bescheiden. — Auch ein plastisches Werk schuf er noch 1550, die Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dom zu Florenz unter der Kuppel steht.

Er wurde immer lebensmüder, so rüstig er auch an dem Petersdome weiter arbeitete. Als er beim Anrücken der spanischen Heere auf Rom 1556 in die Gebirge von Spoleto gewichen war, schrieb er heimgekehrt: „Ich habe in diesen Tagen mit großen Beschwerden und Kosten, aber mit großem Vergnügen die Einsiedler in den Bergen von Spoleto besucht, so daß ich nur mit halbem Herzen nach Rom heimgekehrt bin; denn wahrlich, nur in den Wäldern findet man Frieden." Und als im selben Jahre sein treuer Diener Urbino mit Tode abgegangen war, klagte er: „Sechsundzwanzig Jahre habe ich ihn bei mir gehabt, und habe ihn herrlich und treu erfunden; und nun, da ich ihn reich gemacht hatte und hoffte, er solle Stab und Hüter meines Alters werden, ist er mir entrückt, und bleibt mir keine Hoffnung, als ihn im Paradiese wiederzusehen."

Endlich war St. Peter bis zum Beginn der Kuppel angewachsen. Michelangelo fühlte, daß er deren Vollendung nicht mehr erleben werde, und führte deshalb ein ganz genaues Modell aus, das jeden Theil der Construction und Ornamentation außer Frage und Zweifel stellte. Es war ein glücklicher Gedanke, der allein die Ausführung in seinem Sinne ermöglicht hat. Der Pabst und ganz Rom bewunderte die Schönheit, die Leichtigkeit und die geistvolle Construction der riesigen Kuppel. Sie ist die schönste, welche die Renaissancekunst gewölbt hat, die Vollendung dessen, was seit Brunelleschis Kuppel des florentiner Domes angebahnt und erstrebt war. Nichts kann sich dem edlen Schwunge der äußeren Umrißlinie vergleichen.

Im Auftrage Pius IV. (seit 1559), der ihn gleich seinen Vorgängern zu schätzen und gegen die Verleumder zu schützen wußte, baute er aus den Resten der Diocletiansthermen noch die großartige Kirche S. Maria degli Angeli. Das war der krönende Abschluß seiner künstlerischen Laufbahn. Der zunehmenden Entkräftung gesellte sich zu Anfang des Jahres 1564 ein schleichendes Fieber, das den Rest seiner Lebenskraft bald verzehrte. Im Gefühl des herannahenden Todes errichtete er sein Testament. Er war hierin großstilig und eigenartig, wie in seinem ganzen Leben. Es lautete: „Ich vermache Gott meine Seele, der Erde den Leib, mein Vermögen den Verwandten." Mit Ruhe sah er seiner Auflösung entgegen, die am 17. Februar 1564 erfolgte; er hatte sein neunundachtzigstes Jahr beinahe vollendet. Rom war außer sich vor Trauer. Heimlich nur konnte sein Neffe den Leichnam nach Florenz überführen, um ihn dem Wunsche des Lebenden gemäß in heimische Erde zu betten. Er ruht in S. Croce unter den Edlen seines Volkes der Edelste.

Es ist wohl kaum erforderlich, den Inhalt dieses unvergleichlich reichen Lebens zusammenzufassen, ein Dasein, in dessen Mittelpunkte die Kunst steht, aber die Kunst in einem höheren, größeren, weiteren Sinne, als sie je ein anderer Künstler erfaßt. Seine Werke bewegen sich in den höchsten Gebieten des menschlichen Geisteslebens, nur dem Außerordentlichsten in allerlei menschlichem Schaffen verwandt. Und diese Kunst war ihm Alles, sie füllte sein ganzes Leben, sein ganzes Sinnen und Empfinden. Mit einem makellosen, tugendreichen Charakter vereinigte er, was nur sich in einem Meister vereinigen kann, Gedankenreichthum, Gefühl, Phantasie, Urtheil, Gestaltungskraft, Unermüdlichkeit, unfehlbares Können und Wissen. Man darf ihn füglich den größten Künstler aller Zeiten nennen.

Das war der Mann, den schon seine Zeitgenossen den Göttlichen, oder den Schrecklichen nannten. Und wahrlich, furchtbar wie die Erscheinung des Göttlichen, steht seine Gestalt im Raum der Zeiten, schlechthin jede überragend, — am meisten seine eigene Zeit. Sein Wirken hat die volle erreichbare Höhe der Renaissancekunst und -Cultur, wie sie uns in ihrer Abgeschlossenheit, aber auch mit ihrer Beschränkung Raphael in unvergänglich strahlendem Glanze repräsentirt, als etwas bereits Gewonnenes zur Voraussetzung. Ihm gehen bereits die neuen Conflicte und Gegensätze einer noch größeren Zukunft auf, und er arbeitet an ihrer Bewältigung, während unten in den Tiefen die Menschheit noch nichts ahnt. So stand Schiller der Welt des achtzehnten Jahrhunderts gegenüber als der Begründer der Befreiungsideale, an deren Verwirklichung das neunzehnte arbeitet, desselben achtzehnten Jahrhunderts, das in Goethe vollendete Form und Gestalt, gewissermaßen Fleisch und Bein und körperliche Erscheinung gewonnen hatte. Deshalb konnte weder Schiller noch Michelangelo sich überleben. Sie sogen ihre Kraft aus einer höheren Luft, als die Todesatmosphäre des Zeitgeistes ist. Beider Wirken ist eben daher fern von der anmuthigen Vollendung, dem befriedigten Genusse,

das Raphael's und Goethe's abschließende Production zeigt und gewährt. Sie sind streitbare Geister, auf ihren Schultern ruht eine Welt der Zukunft, die ihnen nach das kleine Volk der Menschen sich erst noch allmählich zu erringen hat.

Bis dies Ziel erreicht, und in einer neuen Blüthe der Künste, mit abschließenden Naturen gleich Raphael und Goethe, der Beleg für ein glücklich vollbrachtes Streben erschienen ist, bleiben jene vorwärts dringenden, nie alternden und nie veraltenden Geister die leuchtenden Wahrzeichen auf dem Culturgange der Menschheit und geben die Richtung und das nächste Ziel derselben an. Michelangelo's Unbehagen im Alter ist weniger ein Beweis abnehmender Kraft und zunehmender menschlicher Gebrechlichkeit, als die Wirkung des Gefühls, daß er je mehr und mehr in seiner Zeit vereinsamt dastand, der Einsicht, daß in der Kunst die nächsten Aufgaben verfehlt, und deshalb die nächst benöthigten Lösungen nicht gefunden wurden. Die befreiende Geistesthat des Jahrhunderts, die Erneuerung des religiösen Lebens, wurde in seinem Vaterlande nicht angenommen, ein neuer Inhalt für eine so groß angelegte Kunst wie die seinige also nicht gewonnen. Er sah, und fühlte noch mehr voraus, daß die erhabene Göttin seines Lebens, die Kunst, dem eindringenden Manierismus, der sie herabzieht, nicht widerstehen konnte. So empfand er menschlich sein ganzes unvergängliches Streben als ein vergebliches; der Mann, der noch immer nur den Finger zu rühren brauchte, um ein Wunder aus dem Nichts zu schaffen, verzweifelte an der Kunst, und übertrug seine schwärmerische Begeisterung auf jenes höchste Vorbild aller Vollkommenheit selber, welches zu lieben und in der Erschaffung des Schönen zu verwirklichen und sich anzueignen bewußte Aufgabe seines Lebens gewesen war. Es giebt nichts Großartigeres, als dieses Vorgefühl der Vereinigung mit dem ewig Wahren und Schönen, welches er gegen Ende seines glorreichen Lebens gewaltig ausspricht. Der Tod, stellte er sich vor, werde ihn an die Stätte der Vollendung führen, zu der seine lange Kunstübung ihm nur als Vorbereitung und Vorstufe erschien. Es ist die demüthige Kniebeugung des größten endlichen Geistes vor dem Unendlichen, das ganz zu erschöpfen und widerzuspiegeln keinem Sterblichen beschieden ist. So, in diesem Sinne sang er, und damit wollen wir sein Bild als abgeschlossen, wenn auch nicht vollendet ansehen, am Ende seiner Tage:

„Auf sturmbewegten Wogen ist mein Leben
In schwachem Schiff zum Hafen schon gekommen,
Wo von den bösen Thaten und den frommen
Uns Allen obliegt Rechenschaft zu geben.
Und wohl erkenn' ich nun mein innig Streben,
Das heiß, abgöttisch für die Kunst entglommen,
Oft hat des Irrthums Bürde aufgenommen,
Und thöricht ist der Menschen Thun und Weben.
Was kann der eitlen Liebe Reiz noch bieten,
Nun da sich mir zwiefacher Tod bereitet,
Ein sichrer und ein drohender, — und Frieden
Kann Farb' und Meißel nicht dem Geiste geben,
Der jene Liebe sucht, die ausgebreitet
Die Arm' am Kreuz, um uns emporzuheben."

B. M.

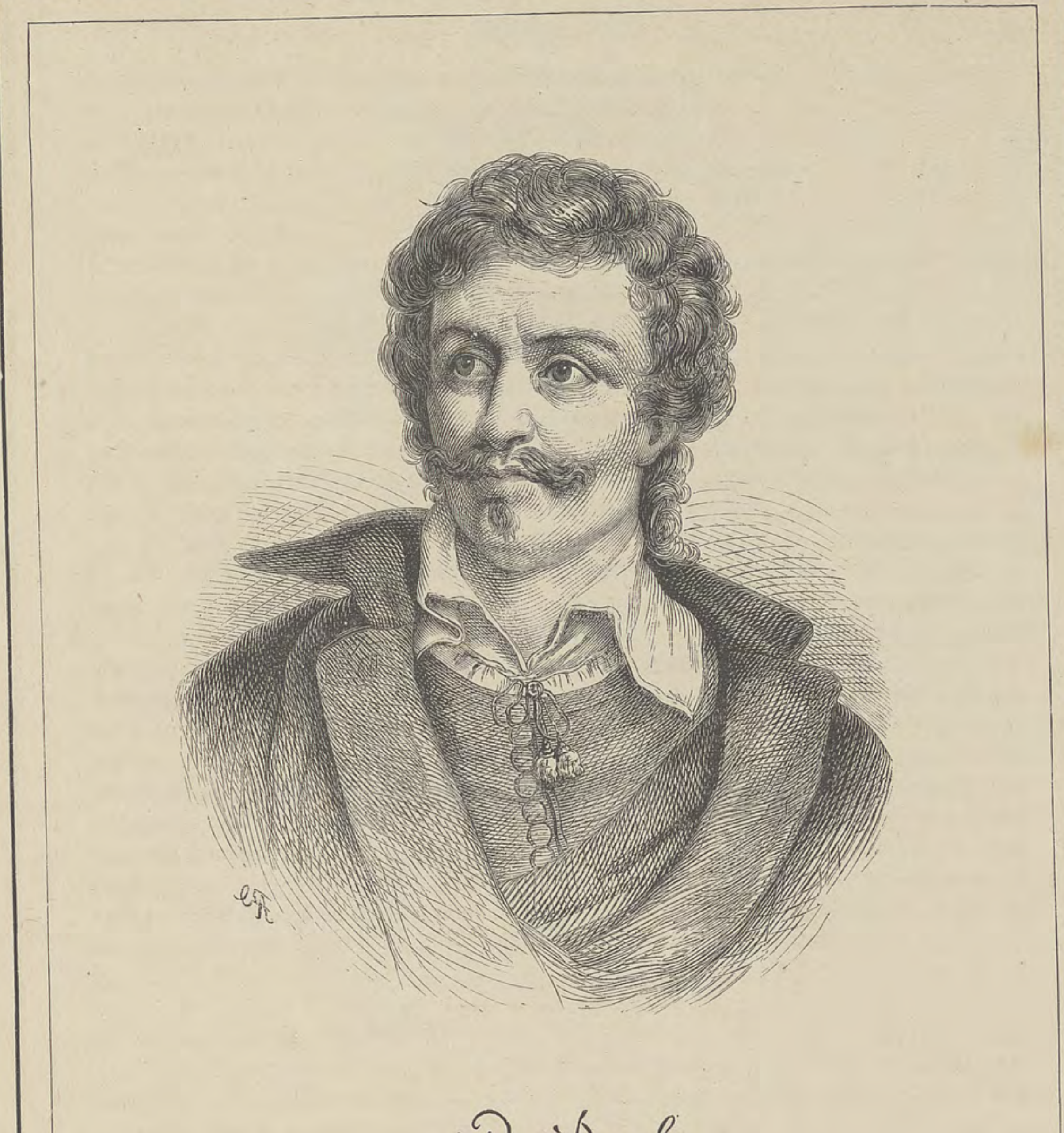
Daniele Ricciarelli,

gen. **Daniele da Volterra.**

Die gewaltige Natur Michelangelo's hatte viel Verführerisches, aber noch mehr Gefährliches für die nachfolgende Künstlergeneration. Der Macht seines Geistes war schwer zu widerstehen, aber das Wesentliche in seinem Thun entzog sich der bewußten Nachahmung, und wenn diese sich, wie nur zu nahe lag, auf das Sichtbare, Greifbare, Nachahmliche richtete, so wurde Zweck, was bei dem Vorbilde Mittel, und oft genug nur durch die hohen Zwecke eines fast übermenschlichen Geistes entschuldbares Mittel gewesen. So brach in Anlehnung an Michelangelo der geistloseste und unerfreulichste Manierismus der übertriebenen Musculatur, der verzwickten Bewegung, der unübersehbaren Gestaltenfülle herein. Man sagt nicht zu viel, wenn man nur zwei Künstler als diesem Manierismus nicht gänzlich verfallen aus dem gesammten Troß der Nachahmer heraushebt; und sie Beide schufen unter unmittelbarem Einfluß von und unter rückhaltloser Hingabe an Michelangelo. Der Eine von diesen, der hervorragendste und selbständigste unter allen Nachfolgern des Michelangelo, war Daniele Ricciarelli, im Jahre 1509 zu Volterra im Toscanischen geboren und nach dieser seiner Vaterstadt bekanntem Brauche gemäß gemeiniglich Daniele da Volterra genannt.

Sein Entwickelungsgang ist nicht der einfachste und sicherste gewesen. Nachdem er zuerst dem genialen Giovannantonio Bazzi von Vercelli, genannt il Sodboma (c. 1480 — 14. Februar 1549), zu Siena durch die Schule gelaufen, dessen wunderlicher, unstäter Charakter ihn jedoch zu nichts weniger als zum Lehrer qualificirte, hatte er unter den Händen des Baumeisters und Malers Baldassare Peruzzi (1481 — 1536), des zweiten Hauptsternes am Kunsthimmel von Siena, eine sorgfältige Schulung erfahren. Ueber seine Vaterstadt, wo er mit peinlichem Fleiß eine Darstellung der Geißelung Christi vollendete, begab er sich nach Rom. Sein mitgebrachtes Werk erwarb ihm Freunde und Aufträge: Pierino Buonaccorsi, genannt Perino del Vaga (1500 — 1547), einer der vorzüglichsten Schüler Raphael's, ersah ihn zu seinem Gehülfen und Mitarbeiter; mit ihm malte er in einem Zimmer des Palazzo Farnese; ebenso ist die glänzende ornamentale Stuckarbeit in der Sala Regia des Vaticans ihr gemeinsames Werk. Seinen Lehrmeister Peruzzi unterstützte er bei der Ausmalung der herrlichen Decke in der zweiten Loggia der Villa Farnesina, wo er Perseus die Medusa tödtend malte. Auch in dem Meisterwerke Peruzzi's, dem Palazzo Massimi, war er thätig: er stellte in einem Friese die Geschichte des Qu. Fabius Maximus Cunctator dar (auf den die Massimi ihren Stammbaum zurückführten).

Bald aber schloß er sich besonders eng an Michelangelo an, der ihn seiner Freundschaft würdigte und ihm in seiner künstlerischen Thätigkeit mit Rath und That zur Seite stand. Zu ihm stehen alle Hauptwerke Daniele's, namentlich dasjenige, das seinen Namen für alle Zeiten unsterb-



Ruisdael

lich gemacht hat, in Beziehung. In dem großen Altarbilde zu Sta. Trinità de' Monti zu Rom, das die Himmelfahrt Mariä — auffallend ruhig zwar, doch in geschickter Gruppirung — darstellt, hat er dem einen begeistert auf die emporschwebende Madonna weisenden Apostel Michelangelo's Züge gegeben. Seinem in derselben Kirche befindlichen Meisterstücke aber scheint wohl Michelangelo's gewaltige Hand die Grundzüge dictirt zu haben. Es ist die weltberühmte Kreuzabnahme, deren Anblick Rubens zu der seinigen inspirirt hat. Und wenn dieser nicht aufgestanden wäre, so würde man gut sagen haben, daß die Gruppe der Frauen um die ohnmächtige Maria des Zusammenhanges mit dem Hauptvorgang entbehrt, daß die Massen auf der Bildfläche nicht recht im Gleichgewicht vertheilt sind, und daß der Durchblick durch die leer gelassene Mitte die zwei ausgestreckten Arme der den Körper Christi haltenden Männer nur noch dünner und steifer erscheinen läßt: — daß ein edleres Pathos, eine ergreifendere Großartigkeit, eine bildmäßigere, versöhnendere Darstellung dieser Scene möglich sei, würde man doch wohl nur schwer zu behaupten wagen. Nicolas Poussin erklärte die Kreuzabnahme für das bedeutendste aller Gemälde in Rom nächst Raphael's Transfiguration; und es könnte Ketzer geben, die gegen die Wuth eines ästhetischen Glaubensgerichtes sicher gestellt selbst diesen Vorbehalt zu machen vergessen.

Daniele's übrige Werke stehen dieser classischen Leistung nicht gleich. Die meisten befinden sich in Rom; von diesen verdienen noch Erwähnung: eine Kreuztragung, im Palazzo Rospigliosi, und eine Taufe Christi in S. Pietro in Montorio (trefflich componirt, aber etwas ausdruckslos). Der bethlehemitische Kindermord, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, über siebzig Figuren enthaltend, steht, von der trefflichen Zeichnung abgesehen, den menschenwimmelnden Gemälden der Nachahmer durch ein gewisses weises Maß voran. Der Louvre besitzt ein interessantes Werk Daniele's, das lange Michelangelo's Namen getragen hat, eine beiderseits bemalte Schieferplate, den David darstellend, der sich anschickt, dem niedergeworfenen Goliath den Kopf abzuschlagen. Die nämliche Gruppe ist — mit geringen Abweichungen, die nur dazu dienen, jede der beiden Ansichten bildmäßig abzurunden, — auf den beiden Seiten aus zwei entgegengesetzten Gesichtspunkten aufgenommen; die Zeichnung ist gewaltig, nur etwas unlebendig. — Der Pabst Paul IV. mißbrauchte seine Kunst, um durch ihn einen Theil der Nacktheiten auf Michelangelo's jüngstem Gericht zudecken zu lassen, was ihm außer einem Spitznamen (Braghettone, Hosenmacher) u. a. folgende Spottverse Salvator Rosa's eintrug:

„Ein Irrthum war's, sehr groß und sehr verwegen,
Den Daniel beging in Schneiderweise,
An jenes Weltgericht die Hand zu legen."

Doch muß man ihn minder hart beurtheilen, da der Pabst im Falle seiner Weigerung leicht die Hände einiger Arbeiter gefunden hätte, das ganze Bild herunterschlagen zu lassen. Dazu wäre der heilige Herr in seinem heiligen Eifer vollkommen fähig gewesen.

Im Louvre befindet sich unter seinem Namen auch ein großes Relief mit der Grablegung Christi, malerisch componirt, aber reich an ergreifend schönen und großartigen Einzelzügen. Mit einer großen plastischen Aufgabe beschäftigt (der Reiterstatue des 1559 gestorbenen Königs Heinrich's II. von Frankreich, die in Bronze gegossen werden sollte) wurde er vom Tode überrascht: er starb 1566.

B. M.

Sebastiano Luciani,

gen. (Fra) Sebastiano del Piombo.

Wenn Michelangelo selbst und seiner Schule sonst nichts zur höchsten und allseitigsten Vollendung fehlte, auf einen Ruhm doch hätte er und sie keinen Anspruch: den Reiz der Farbe in ihren Machtbereich gezogen zu haben. Es ist ein wunderbares und glückliches Zusammentreffen, daß ein kräftiger Sproß der venezianischen Coloristenschule auf den hehren Stamm der Michelangelesken Kunstübung gepfropft wurde, und ein bereits selbständiger Meister der Farbe neben Daniele von Volterra der bedeutendste Nachfolger Michelangelo's wurde.

Sebastiano Luciani (oder di Luciano) war zu Venedig 1485 geboren. Er soll sich Anfangs der Musik gewidmet und mit Auszeichnung mehrere Instrumente gespielt haben; bald aber wandte er sich der Malerei zu. Sein erster Lehrer war Giovanni Bellini; in dem Atelier lernte er Giorgione kennen, mit dem er mehrfache Berührungspunkte hatte, und dem er sich nunmehr anschloß. Den Lehren dieses seines Meisters ist seine Palette unwandelbar treu geblieben, auch nachdem er mit ihr die hervorströmenden Conceptionen Michelangelo's zur Vollendung des fertigen Kunstwerkes hindurchzuführen sich gewöhnt hatte.

Von dem Banquier Agostino Chigi, dem eifrigen Kunstmäcen, gerufen ging er 1512 nach Rom und trat, in dem dort ausgebrochenen allgemeinen Streite mit dem Feldgeschrei: Hie Raphael! Hie Michelangelo! Partei ergreifend, auf die Seite des Letzteren, der die Bedeutung einer solchen Unterstützung nicht gering anschlug. Der römischen Curie durch seine Arbeiten und seine Gönner gut empfohlen, wurde er an Stelle des verstorbenen Fra Mariano Fetti 1531 vom Pabste Clemens VII. (dem Medicäer) zum Siegelbewahrer ernannt, ohne daß man nöthig hätte, dieses bequeme Amt als das Ziel seiner Wünsche und als die Ursache eines leidenschaftlich gepflegten Müßigganges hinzustellen, wie gewöhnlich geschieht. Von dieser Bestallung erhielt er seinen Beinamen „del Piombo" (bekanntlich wurden die Siegel meist wie noch heute bei den Zollämtern in Blei ausgeprägt). Er hat dann Rom nicht mehr verlassen und ist im Jahre 1547 daselbst gestorben.

Aus der venezianischen Zeit des Meisters ist sein Hauptwerk eine santa conversazione auf dem Hochaltar von S. Giovanni Crisostomo zu Venedig. Um den Heiligen der Kirche, der an einem Pulte sitzt, sind drei heilige Männer und zwei heilige Frauen versammelt, unter diesen besonders die heilige Magdalena ein Typus der vollendeten venezianischen Schönheit weltlichen Charakters. An Farbengluth steht das Bild dem schönsten aus der venezianischen Schule gleich Außerdem dürften sich aus dieser Zeit mit einiger Sicherheit nur noch Portraits nachweisen lassen, in denen er vorzüglich ausgezeichnet ist. Mehrere jetzt ihm mit mehr oder weniger Sicherheit beigemessene



·SEBASTIANVS·VENETVS·

Sebastiano del Piombo.

Bildnisse gingen sonst auf den Namen des Raphael, so der Cardinal Polus in der Eremitage zu St. Petersburg, das (so wie so fälschlich) Raphael und sein Fechtmeister benannte Doppelbildniß im Louvre und die Improvisatorin Beatrice (vermeintliche Fornarina) in der Tribuna der Uffizien, von 1512. Später liebte er es, seine Portraits in überlebensgroßem Maßstabe und streng monumentalem Charakter zu halten. Das wichtigste ist wohl das des Andrea Doria im Palazzo Doria zu Rom; danach etwa ein Cardinal in den Studj zu Neapel und ein weibliches Bildniß in der National Galery zu London. Sehr merkwürdig als coloristisches Bravourstück und gleichzeitig als ein eminent liebenswürdiges Werk ist das Bildniß einer grün gekleideten Dame, angeblich einer Medicäerin, vor einem grünen Vorhang, im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M.

Das Erste, was er in Rom malte, bevor noch Michelangelo Einfluß auf ihn gewann, sind die allegorischen Gruppen der Lunetten im Saal der Galathea (Farnesina) mit den ganz im Sinne der Kunst Gorgione's von einer gewissen verklärten Sinnlichkeit durchwehten weiblichen Köpfen. Dem Anfange der römischen Zeit gehört auch die Marter der heiligen Agathe, im Palazzo Pitti zu Florenz. In dem Späteren greift das erfindende Genie Michelangelo's schon überall in seine Production ein. Sebastiano hatte wenig Compositionsgabe; der gewaltige Florentiner aber hielt nur die Frescomalerei für eines Mannes würdige Beschäftigung und hatte nicht entfernt für die der Phantasie entquellenden Bilder eine Verwendung. In flüchtigen Zügen, oft nur leise andeutend, hielt die sichere Hand die erschauten Gebilde fest, und der Meister freute sich, wenn sie durch den Fleiß und das Geschick Anderer zum vollen Leben gerufen wurden. Sebastiano steht obenan unter denen, die seine Ideen sich verständnißvoll aneigneten, und so unbestimmbar auch in den meisten Fällen der persönliche Antheil des Ausführenden an der definitiven Gestaltung des Entwurfes ist, so darf in keinem Falle diese Art von Thätigkeit unterschätzt werden. Ihr verdankt das Hauptwerk Sebastiano's seinen Ursprung, die Auferweckung des Lazarus, die er 1519 im Wettstreit mit Raphael's Transfiguration malte, und die neben letzterer ausgestellt trotz der kräftigen allgemeinen Sympathie mit dem eben verblichenen Meister doch vielfach vorgezogen wurde. Das Bild gehört der Londoner National Galery. Das Bedeutsamste darin ist unzweifelhaft die ebenso unzweifelhaft von Michelangelo erfundene Figur des Lazarus, in der das noch traumhafte und überraschende Wiederaufleben sowie das instinctive Grauen vor dem Tode und seinen Symbolen, indem Fuß und Hand an der Befreiung aus den Leichentüchern arbeiten, geistvoll und ergreifend ausgedrückt ist. Die Ausführung ist sehr gediegen, die Farbe tief und gesättigt.

Schon vorher (1517) hatte Sebastiano die erste Capelle in S. Pietro in Montorio nach Michelangelo's Skizzen mit Fresken geschmückt, darunter besonders herrlich und ausdrucksvoll die Geißelung Christi. In spätere Zeit fällt die Geburt Mariä auf dem Altar der Chigicapelle in Sta. Maria del popolo, nicht mehr von angenehmer Wirkung. Noch mögen zwei sehr edle und großartig schöne Bilder angeführt werden, die sich im Louvre und im Berliner Museum befinden: eine Heimsuchung Marias, in lebensgroßen, Figuren bis zum Knie, und der todte Christus, von Joseph von Arimathia und Magdalena betrauert, auf eine Steinplatte in sehr colossalen Halbfiguren gemalt.

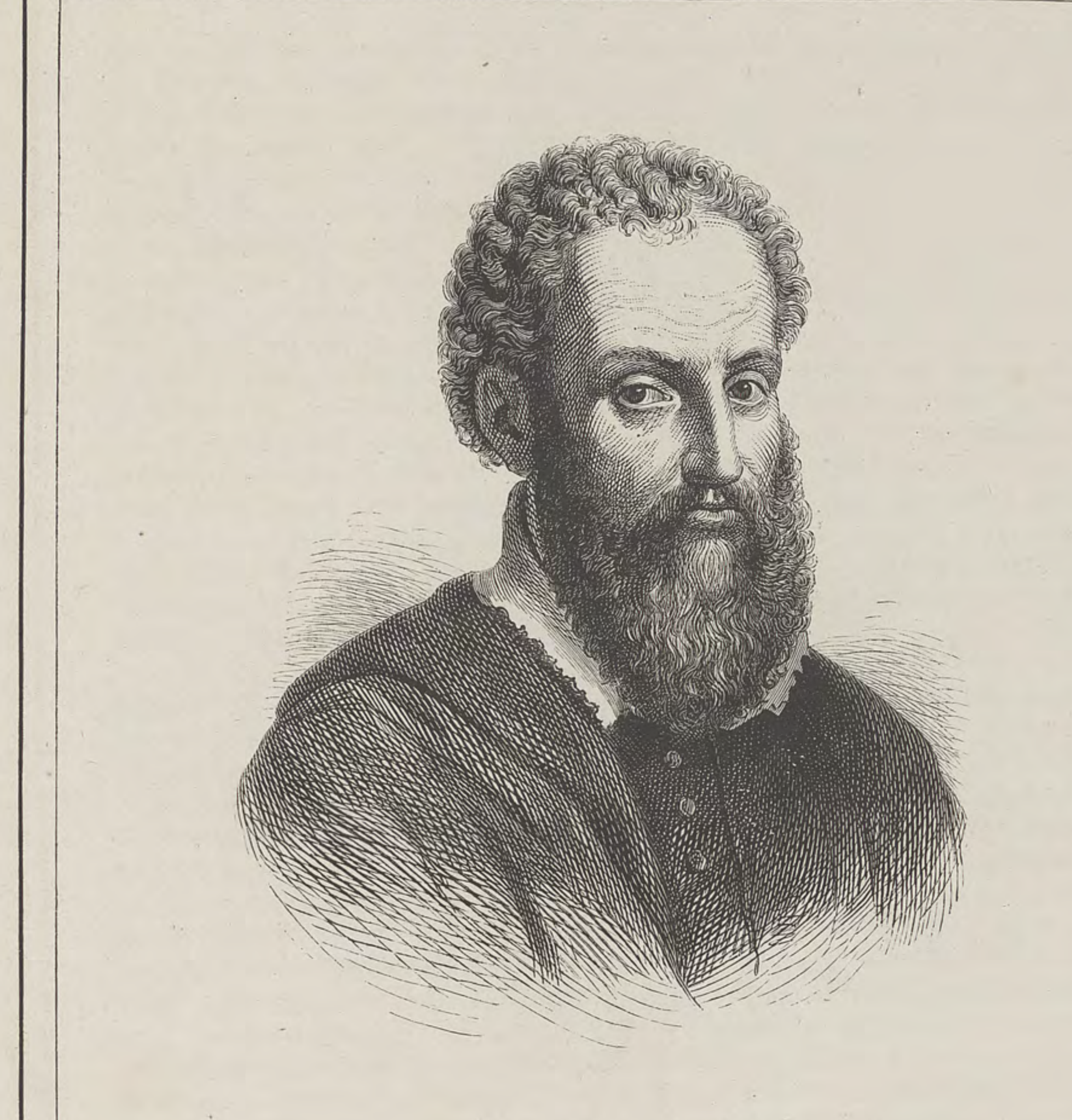
B. M.

Giorgio Vasari.

Unter den unmittelbaren und begeisterten Schülern und Nachahmern des Michelangelo interessirt noch einer in hohem Maße, wiewohl die manieristische Verflachung der Kunst ihn bereits zu ihren glänzendsten Vertretern zählt. Es ist Giorgio Vasari von Arezzo (1512—1574), der als Architekt und als Maler eine sehr fruchtbare Thätigkeit entfaltet hat, wichtiger und berühmter aber noch durch seine literarische Thätigkeit als Begründer der modernen Kunstgeschichte geworden ist.

Für Pabst Julius III. (1550—1555) erbaute er — seinem eigenen Zeugniß gemäß — nach dessen Ideen die prächtige Villa an der Via Flaminia zu Rom, die noch jetzt als Vigna di Papa Giulio benannt wird, eine der letzten mustergültigen Renaissancebauten dieser Gattung; derselbe Pabst ließ durch ihn auch die eine große Kapelle in S. Pietro in Montorio ausführen, für die er gleichzeitig die Grabmäler der Cardinäle Fabiano und Antonio del Monte (Großvater und Oheim des Pabstes) entwarf, und die er mit einem großen Gemälde der Heilung Pauli durch Ananias schmückte. Nach dem innern Ausbau des Palazo vecchio zu Florenz übertrug ihm Cosimo Medici die Errichtung der Uffizien, die er von 1560 an ausführte. Hier konnte er unter den schwierigsten räumlichen und anderen Bedingungen seine ganze Tüchtigkeit entfalten, und in der That ist ein Verwaltungsgebäude — denn das war es — selten mit mehr Geschick und Geschmack durchgebildet worden. Nach Michelangelo's Tode zeichnete er dessen Grabdenkmal in Sta. Croce zu Florenz. Etwa gleichzeitig fällt der Palast und die Kirche der Stephansritter zu Pisa, zwei Bauten, von denen übrigens wenig Lobendes gesagt werden kann. Einen sehr graziösen und originellen Kirchenbau leistete Vasari (1550) dagegen in der Abbadia di S. Fiora dei Cassinensi zu Arezzo. Freilich ist der Eindruck kein kirchlicher, sondern ein ganz profaner. Auch die schönen Kaufmannsloggien daselbst, sowie das ehemalige Wohnhaus des Meisters, jetzt Casa Montauti, haben ihn zum Urheber.

Mit seinen Bauwerken verglichen sind Vasari's Malereien höchst unerquicklich; man sieht, die Kunst der strengen Construction geht nicht so leicht aus den Fugen wie die Kunst des Scheins. Die Mode verlangte zahlreiche riesige Bilder aus der biblischen und profanen Geschichte, und die Handfertigkeit des Manierismus ließ sich dadurch nur um so leichter verleiten, sich der Ideen zu begeben und das Heil in einer gewissenlosen Schnellproduction zu suchen; ja man wußte sich etwas darauf. Als Vasari die großen Gemälde in der Cancelleria zu Rom, Begebenheiten aus der Zeit Pabst Paul's III., vollendet hatte, zeigte sie ein Freund dem Michelangelo und bemerkte ihm triumphirend, daß sie in hundert Tagen ausgeführt seien. Man kann sich denken, wie es den Meister berühren mußte, den Verfall der Kunst noch mit eigenen Augen zu sehen. „Mein Wissen", hatte



Giorgio vasari

Giorgio Vasari.

er gesagt, „wird nur Unwissende machen.“ Jetzt antwortete er dem Geschwätzigen nur: „Man sieht es.“ Das hätte aber Vasari selber gewiß nicht Wort haben wollen; denn — ungemein lehrreich auch für unsere Zeit — wie alle Manieristen und Virtuosen hatte er ein wunderbar naives Selbstgefühl: „Wir malen“, schreibt er, „sechs Bilder in einem Jahre, während die früheren Maler zu einem einzigen Bilde sechs Jahre bedurften; und doch“, fügt er hinzu, „werden die Gemälde weit vollkommener ausgeführt, als früher von den bedeutendsten Meistern geschah.“

Es ist nicht mehr nöthig, als noch einige seiner Hauptwerke auf dem Gebiete der Malerei kurz anzuführen. In der Sala regia des Vatican malte er einige der Fresken zur Verherrlichung der päbstlichen Macht, u. A. die Excommunication Kaiser Friedrich’s II, den der Pabst mit Füßen tritt, und die Schlacht bei Lepanto gegen die Türken (1571), bei der er — nach seinen eigenen Briefen — seine Hände brauchte, als wäre er selbst im Handgemenge mit den Türken. In der Bibliothek zu Arezzo befindet sich das Fest des Ahasverus und der Esther, wohl sein bestes Oelgemälde (1548 gemalt), dessen Vorzüge er selbst in die Majestät und Größe, die Manieren der Diener, Soldaten und Musiker, den Zwerg, die stehenden Höflinge und den stolzen und verliebten König setzt. — Sta. Croce zu Florenz, die ihm eine ziemlich schonungs- und geschmacklose Restauration verdankt, besitzt eine Kreuztragung, eine Kreuzabnahme und namentlich ein Abendmahl von seiner Hand. Die ebenfalls von ihm verunglimpfte Kirche Sta. Maria Novella daselbst enthält eine Auferstehung. Den großen Saal des Palezzo vecchio versah er mit zahllosen decorativen Gemälden in ganz geistloser Weise.

Man verzeiht ihm gern diese und ähnliche Malereien um seines Hauptverdienstes willen, der überaus wichtigen Künstlerbiographien (vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architetti, erste Ausgabe vom Jahre 1550, die zweite wesentlich vermehrte vom Jahre 1568; vielfach übersetzt und commentirt; beste Ausgabe jetzt die von Lemonnier, zu Florenz seit 1846 in dreizehn Bänden erschienen.) Vasari, als einer der ersten Künstler seiner Zeit, dem sein Ruhm sogar das Amt eines Gonfaloniere von Arezzo eintrug, trat den hervorragendsten gleichzeitigen Meistern persönlich nahe; über die älteren waren ihm noch seitdem versiechte Quellen zugänglich, aus denen er die schätzbarsten Nachrichten über ihr Leben und ihre Werke schöpfte. So ist sein Buch als älteste und reichste Quelle für die Geschichte der italiänischen Renaissance unentbehrlich. Zwar beruhen seine Nachrichten oft auf unglaubwürdigen Gerüchten, seine Urtheile ermangeln der Schärfe und — bei einem mitten im Kampf der Richtungen stehenden Künstler durchaus verzeihlich, ja unvermeidlich — nicht selten der Unparteilichkeit, er verfällt dem Fehler dilettantischer Compilatoren — denn unter eine andere Rubrik kann er vom Standpunkte der exact forschenden Wissenschaft mit seiner Schriftstellerei nicht gebracht werden —, sich gelegentlich auffallend zu widersprechen und noch häufiger unvollständig zu sein. Aber das Alles beeinträchtigt nicht das Verdienst, daß er eine Grundlage, einen Ausgangspunkt für die geschichtliche Forschung geschaffen hat, und in der Darstellung ist er Meister: ein liebenswürdigerer Erzähler, ein begeisterterer Schilderer, ein glänzenderer Stilist hat selten — aus den Reihen der ausübenden Künstler selber vielleicht nie wieder — die Feder über diese Dinge geführt; und damit allein wäre er des ewigen Dankes einer des Sinnes für alles Große, Herrliche und Schöne noch nicht ganz baren Nachwelt unbedingt sicher: sein Name ist typisch für diese Art von geschichtlicher Darstellung geworden. B. M.

Gerbrandt van den Eeckhout.

Keiner der großen Meister hat eine so zahlreiche, vielseitige und bedeutende Schule und Gefolgschaft gehabt, wie Rembrandt. Unter seinen unmittelbaren Schülern nimmt Gerbrandt van den Eeckhout die erste Stelle ein: kein anderer ist dem Meister im großen Stil so nahe gekommen.

Eeckhout wurde zu Amsterdam am 19. August 1621 geboren und starb in derselben Stadt am 22. Juli 1674. Er erfreut durch bedeutendes Compositionstalent, kräftiges Helldunkel und große Harmonie und Wärme der Färbung. Mit etwas mehr Geist und Originalität hätte er fast mit Rembrandt wetteifern können. Im Museum des Haag bildet seine Anbetung der Könige zu seines Meisters Simeon im Tempel von 1631 Pendant, und es ist viel gesagt, wenn ein Bild bei solcher Zusammenstellung nicht gänzlich zu Grunde geht. Eine gute Copie des erwähnten Rembrandt'schen Bildes vertritt Eeckhout's Kunst in der Dresdener Galerie.

Seinen höchsten Ruhm hat er indessen durch das große Gemälde „Christus die Kinder segnend", in zehn lebensgroßen ganzen Figuren, erreicht. Es befindet sich jetzt in der National Galery zu London, wohin es um sehr erheblichen Preis — von den ersten Autoritäten als einer der vorzüglichsten Rembrandts begeistert gepriesen — aus der Galerie Suermondt in Aachen überging. (Es war hierhin kurze Zeit vorher aus der Sammlung des Grafen Schönborn in Wien gekommen.) Die Seltenheit ganzer Figuren in Lebensgröße bei Rembrandt, der für diesen auffällige Mangel der Signatur, endlich vor Allem die deutliche Nennung des Urhebers auf einem älteren Kupferstich haben es unzweifelhaft gemacht, daß das Werk dem Schüler an Stelle des Meisters zu vindiciren ist; und mag dasselbe auch an Geldwerth dadurch eingebüßt haben, sein Kunstwerth bleibt derselbe, und die schlichte und doch weihevolle Natürlichkeit des Herganges, die naive Wahrheit der Empfindungen, das klare Helldunkel — all das macht das Bild zu einem Meisterwerk ersten Ranges, und wenn Rembrandt groß genug ist, den Verlust eines solchen Bildes aus dem Verzeichniß seiner Werke leicht zu ertragen, so ist es gewiß die höchste Auszeichnung für seinen Schüler, sich nicht etwa in irgend einem kleineren Werke, sondern in einer Aufgabe von größtem Belange ebenbürtig neben den Meister geschwungen zu haben.

Auch den Preis eines zwar kleinen, doch im engen Rahmen eminent bedeutenden Bildes hat Eeckhout lange an seinen Meister abtreten müssen: Die kleine Auferweckung von Jairi Töchterlein, im Berliner Museum, eine der feinsten und zartesten Conceptionen der ganzen Schule, ist von Schmidt als Rembrandt radirt worden und hat sich Weltruf erworben.

Seine besten biblisch-historischen Bilder außer den erwähnten sind etwa folgende: die Ehebrecherin vor Christus, im Museum zu Amsterdam; Hanna übergiebt ihren Sohn Samuel dem Hohenpriester Eli, im Louvre; Abraham verstößt die Hagar und ihren Sohn Ismael, — der zwölfjährige Christus im Tempel lehrend, beide in der Münchener Pinakothek; Joseph von seinen Brüdern verkauft, in der Galerie Suermondt zu Aachen. — Als ein Beispiel seiner Behandlung mythologischer Vorwürfe kann Mercur, der den Argus einschläfert, im Berliner Museum angeführt werden.

Eeckhout hat auch eigentliche Genrebilder gemalt. Eins der schönsten und das zugänglichste befindet sich im Museum van der Hoop zu Amsterdam, und stellt einen Jäger dar, der umgeben von Jagdgeräthschaften im Waldesschatten sitzt und zwei Windhunde auseinanderkoppelt. B. M.



G. v Eeckhout.



GDOV

Gerard Dov.

Der Erste, der sich nach Rembrandt gebildet, jedoch eine sehr abweichende, ganz selbständige Kunstart entwickelt hat, war der Sohn des Leydener Glasers Jan Dou (oder Douwe): Gerrit Douenszoon, später immer Gerard Dov (selten Dou) genannt, von den Geschichtsschreibern dieser seiner eigenen Rechtschreibung zuwider immer Dow geschrieben. Er trat bereits 1628 in das Atelier seines Mitbürgers Rembrandt ein und blieb bis zu dessen Uebersiedelung nach Amsterdam (1630) bei ihm. Vorher schon hatte er bei dem Kupferstecher Bartholomäus Dolendo und darnach bei dem Glasmaler Pieter Kouwenhorn die Anfangsgründe der Malerkunst erlernt.

In dem Kataloge des Brüsseler Museums sagt dessen gelehrter Verfasser über Dov: „Die Aufgabe seines Biographen ist leicht, wenn er sich darein findet, nichts zu sagen zu haben. Gerard Dov hat sein Atelier nicht verlassen und hat keine andere Geschichte als die seiner Werke.“ Das klingt recht bequem, und es scheint also einfach zu erübrigen, Anfang und Ende seiner Lebensbahn mit den überall angeführten Jahreszahlen 1613 und 1680 zu bezeichnen und allenfalls seinen gewöhnlich angeführten Geburtstag, den 7. April, hinzuzufügen. Indessen erhebt sich gegen diese Zahlen Widerspruch. Auf einem seiner Hauptbilder, der „Wassersüchtigen Frau“ im Louvre, steht geschrieben: 1663 G. Dov out (alt) 65 Jaer. Danach fiele seine Geburt 1598. Indessen die Inschrift ist als gefälscht anerkannt. Doch ein Bild in München gilt als sein Selbstportrait und giebt das Alter des Dargestellten im Jahre 1663 auf 56 Jahre an; derselbe wäre also 1607 geboren. Ist das aber unzweifelhaft der Künstler selber? Das müßte schlagender sein, als es ist, um ein so frühes Geburtsjahr glauben zu machen. In der That leidet ein solches Datum an zwei großen Unwahrscheinlichkeiten. Erstlich zeigen fast alle Meister der holländischen Schule eine sehr frühe Reife, was außer ihrem Talent durch den Umstand begründet ist, daß sie das „Handwerk“ bereits in frühester Jugend zu lernen anfangen. Dov sieht nicht so aus, als ob er davon eine Ausnahme gemacht und sich erst mit dreißig oder selbst nur mit einundzwanzig Jahren in die eigentliche Lehre begeben hätte. Ferner ist es an und für sich mißlich, einen einundzwanzigjährigen Lehrer zu wählen (wie Rembrandt 1628 war), kaum aber würde man einem solchen einen gleichaltrigen oder gar älteren Schüler übergeben. Ganz anders, wenn der Schüler noch ein Knabe von etwa fünfzehn Jahren war. Und war Dov auch nur so alt, als er zu Rembrandt kam? Es ist Veranlassung oder wenigstens Möglichkeit zum Zweifel.

Das Reichsmuseum zu Amsterdam enthält ein Bild, Bildniß des Leydener Bürgermeisters Pieter van der Werf und seiner Gemahlin in einer Landschaft. Die Letztere ist — dem Charakter und einer ächten Inschrift nach — von Nicolas Berchem, die Figuren sind von Dov, der das

Bild in ganz außerordentlicher Weise bezeichnet hat. Auf einem steinernen Capitäl, das am Boden liegt, ist nämlich die Büste des Künstlers als Relief eingemeißelt, und dabei steht sein Name und AN. A. XIX., d. h. im Alter von neunzehn Jahren. Das entzückende kleine Portrait stimmt auf's Schlagendste zu dieser Angabe. Bis jetzt aber hat noch Niemand die Schwierigkeit beachtet, die darin liegt. Als Berchem's Geburtsjahr wird nämlich 1624 (auch vereinzelt 1623) angegeben, er müßte daher jenes Amsterdamer Bild im Alter von acht oder neun Jahren gemalt haben; oder — da dies nicht möglich ist — es muß Berchem wesentlich früher als 1624, oder Dov nicht unwesentlich später als 1613 geboren sein. Das ist augenblicklich noch nicht zu entscheiden.

Auch gegen das Todesjahr 1680 wird Einsprache erhoben, jedoch nur unter Hinweis darauf, daß spätere Datirungen als 1672 auf seinen Bildern nicht vorkommen. Da jedoch bekannt ist, daß seine übertriebene Feinmalerei sein Augenlicht geschwächt hatte, und er in späterer Zeit nur mit Hülfe einer Lupe arbeiten konnte, so wäre es sehr wohl möglich, daß er in seinen letzten Lebensjahren nicht mehr zum Malen fähig gewesen; und ohne urkundliche Gewähr ist es also nicht rathsam, an dem überlieferten Datum zu rütteln.

Je weniger sich nun allerdings sonst noch über sein Leben berichten läßt, um so mehr läßt sich über seine Kunstart sagen, durch die er Begründer und Vorbild und zugleich Hauptmeister einer eigenthümlichen Richtung in der holländischen Malerei geworden ist, der sogenannten Feinmalerei. Er bildete die Technik nach der Richtung der Subtilität bis an die äußerste erreichbare Gränze der Vollendung aus und scheute keine Mühe, sein Ideal zu verwirklichen. Nicht allein, daß er selber seine Farben rieb, er bereitete sich auch seine Firnisse und Bindemittel und band selbst jene sehr feinen Pinsel, deren er zu seinen Arbeiten bedurfte. Beim Malen aber kannte er keine Schranke der Geduld und Sorgfalt, die er selbst auf das Unbedeutendste und Nebensächlichste verwandte. Sandrart erzählt, daß er bei einem Besuch in Dov's Atelier die ungeheuer fleißige Ausführung eines kleinen Besenstieles bewundert, Dov ihm aber bemerkt habe, daß er an demselben wohl noch drei Tage werde arbeiten müssen Eins seiner schönsten Bilder könnte Einem diese Anekdote wahrscheinlich machen. Es befindet sich im Museum des Haag: eine reizende junge Frau sitzt an einem offenen Fenster; sie ist mit einer Arbeit beschäftigt und blickt eben auf; neben ihr ein Kind in einer Wiege, über die sich ein Mädchen beugt. Das Ganze hat so etwas Trauliches und Wohnliches, Anheimelndes und Wohliges, wie man selten sieht: ein wahres Ideal bescheiden stillen Glückes Auf diesem Bilde nun sieht man u. A. einen Besenstiel, an dem jede Faser des Holzes mit solcher Treue wiedergegeben ist, daß man wohl an einige Tage Arbeit daran glauben könnte.

Indessen muß es wohl nicht ganz so schlimm mit seiner Langsamkeit beim Arbeiten gestanden haben, wie man sich leicht verleiten läßt sich einzubilden, und wie es nach jener Erzählung scheinen sollte. Nicht das spricht dagegen, das manche seiner Bilder, z. B. der Einsiedler im Reichsmuseum zu Amsterdam, entschieden den Eindruck breiter Behandlung machen; denn bald überzeugt man sich, daß diese scheinbar breiten Züge alle auf's Feinste ausgepinselt sind; jedes Härchen ist besonders gemalt, jedes Fältchen ausführlich modellirt. Aber er muß eine ganz erstaunliche Fertigkeit besessen haben, da es sonst unmöglich wäre, daß man gegen zweihundert seiner Bilder in den Galerien zählen könnte Freilich wird er sehr fleißig und anhaltend gearbeitet haben, denn seine Bilder waren sehr gesucht und wurden dem Künstler mit sehr hohen Preisen bezahlt. Der speculative Resident van Spiring im Haag bot ihm ein Jahrgehalt von 1000 Gulden für das

Verkaufsrecht seiner Bilder. Da darf man sich also den Meister im Genuß eines sehr stattlichen Einkommens vorstellen.

Der eigenthümliche Werth und Vorzug seiner Bilder liegt in ihrer außerordentlichen malerischen Haltung; die warme Färbung ist von seltener Klarheit und Kraft, und die unglaublich feine Ausführung alles Einzelnen verhindert ihn nicht, dem Ganzen eine vollkommene Harmonie des Eindrucks zu geben. Dazu dient ihm hauptsächlich das meisterhaft behandelte Helldunkel, die geschlossene Beleuchtung, als deren Quelle er gern künstliches Licht einführte; ja er gefiel sich darin, durch mehrere, selbst durch zahlreiche künstliche Lichtquellen auf einem Bilde, wie besonders auf der berühmten Abendschule im Museum zu Amsterdam (auf der fünf Flammen in verschiedenen Gründen ihr Licht ausstrahlen), sich Schwierigkeiten zu schaffen, um sie auf's Ueberraschendste zu überwinden. Oft sind freilich seine Nachtstücke jetzt durch Nachdunkeln so schwer erkennbar geworden, daß das Auge sich erst eingewöhnen und von der Hauptlichtmasse aus allmählich die Schattenpartien durchdringen muß.

Er erfreut durch eine wunderbar scharfe Naturbeobachtung, die er mit beispielloser Sicherheit der Hand in seinen Bildern verwerthet. Da er sich kein Detail entgehen ließ, so haben seine Darstellungen das Ansehen der Verkleinerungen in der camera obscura; und wirklich soll er die Gegenstände beim Malen durch concave (verkleinernde) Gläser oder durch Hohlspiegel betrachtet haben. Sein Vortrag hat bei aller Sorgsamkeit nichts Gequältes, sein Farbenauftrag ist kräftig und sehr gleichmäßig.

Diesen Lichtseiten seiner Kunst, in denen er (in dieser bestimmten Vereinigung wenigstens) ohne Rivalen in der Kunstgeschichte dasteht, entsprechen nun aber beinahe mit Naturnothwendigkeit gewisse Beschränkungen seines Talentes. Er kann die Natur nicht in der Bewegung oder gar Erregung auffassen. So cultivirt er nicht selten das wirkliche Stillleben; aber auch, wo er — wie weit überwiegend — Figürliches darstellt, bevorzugt er durchaus ruhige Daseinsformen, leidenschaftslose Charaktere, gemessene Beschäftigungen, einfache Situationen. Seine Gemälde enthalten oft nur eine, meist nur wenige Personen; reichere Compositionen sind ganz erstaunlich selten. Das in dieser Hinsicht unübertroffene, auch den Dimensionen nach bedeutendste unter Dov's Bildern (1,10 : 0,81 M.) ist der Marktschreier, in der Münchener Pinakothek. Energische äußere Bewegung stellt er kaum dar, eher innere; dahin gehören seine Krankenbesuche, u. A. als eins seiner Meisterwerke die wassersüchtige Frau im Louvre. Diese Fälle ausgenommen erregen seine Bilder kaum ein lebhaftes geistiges Interesse, dagegen waltet in ihnen — schon in der Empfindungsweise, gefördert noch durch die malerischen Eigenschaften des Meisters — eine gemüthliche, anheimelnde Stimmung.

Der Stoffkreis seiner Bilder gehört meist den unteren und mittleren Ständen an; sehr gern beschäftigt er sich auch mit Einsiedlern, meist im Gebet; hiervon ist wohl das hervorragendste Exemplar in der Dresdener Galerie zu suchen. Seine Köpfe sind einförmig und treten selten aus einem engen Kreise von Physiognomien, die jedoch ganz zu seinen Gegenständen und seiner Auffassung stimmen, heraus: es war ihm als Modell zu dienen eben eine Aufgabe, für die er nur in ausgewählten Exemplaren der menschlichen Species die nöthige unermüdliche Geduld vorfand.

Außer den Galerien, aus denen bereits einzelne Bilder angeführt sind, ist auch die Eremitage in St. Petersburg reich an Dov'schen Gemälden. Weiter auf einzelne Werke einzugehen würde bei der reichen Auswahl des durchweg Vortrefflichen zu weit führen. B. M.

Frans van Mieris.

Der weitaus vorzüglichste unter den Schülern und Nachfolgern des Gerard Dov war Frans van Mieris (der ältere). Er wurde am 16. (oder 10.) April 1635 zu Leyden (oder nach Einigen zu Delft) geboren. Sein Vater, ein vermögender Goldschmied, gab ihn bei dem Glasmaler Abraham Torenvliet in die Lehre; bald aber machte er im Atelier Dov's solche Fortschritte, daß dieser ihn den Fürsten seiner Schüler nannte. — Vielleicht in der Hoffnung, sich dadurch noch über seinen Meister zu erheben, widmete Mieris sich einige Zeit den Studien bei dem Historienmaler Adriaen van den Tempel, doch die Neigung und das Talent für die Gegenstände des kleinen Genres führten ihn zu Dov zurück. Er steht auch in allen wesentlichen Stücken seinem Meister nur wenig nach; doch sind seine Arbeiten nicht so gleichmäßig wie die des Letzteren. Er übertrieb die Kleinheit seiner Bilder, war aber so fruchtbar wie sein Lehrer. Man kennt etwa hundertundvierzig Bilder von ihm, was bei seinem nicht langen Leben — er starb bereits am 12. März 1681 zu Leyden — viel sagen will.

Er übertraf den Meister Dov aber nach einer Richtung wesentlich: in der Beweglichkeit des Geistes. Schon die Episode bei van den Tempel spricht dafür. Seine Vorliebe für Darstellungen aus dem Kreise der höheren Stände aber wird auf eine Beeinflussung durch die Kunstübung Metsu's zurückzuführen sein; und ein gewisser Zug des Humors darf wohl von Jan Steen abgeleitet werden.

Mieris war wo möglich noch gesuchter als Dov und erhielt sehr bedeutende Summen für seine Gemälde. Der Erzherzog Leopold Wilhelm suchte ihn in seinen Dienst zu bekommen, jedoch vergeblich. Für das von 1660 datirte Bild eines Herrn, der mit einer jungen Frau um Stoffe handelt, welches er bestellt hatte, und welches sich jetzt — als eins der Hauptwerke des Meisters anerkannt — im Belvedere zu Wien befindet, zahlte jener kunstfreundliche Fürst 1000 Gulden. Das Bild ist für Mieris von ganz ungewöhnlicher Größe (0,55 : 0,42 M.). Ein zweites ebendaselbst befindliches Bild, einen Arzt darstellend, der einer jungen im Bette sitzenden Kranken den Puls fühlt, zeichnet sich durch besondere Gefühlswärme aus und zeigt, da es 1656, d. h. im einundzwanzigsten Jahre des Meisters, gemalt ist, wie früh er bereits seine volle Höhe erstiegen hatte.

Andere besonders interessante Bilder, die sich hauptsächlich noch zu München, Dresden, Florenz und St. Petersburg finden, sind folgende: Die kranke Frau, in München; zwei Darstellungen des Künstlers selber in seinem Atelier, das eine Mal mit seiner Frau, das andere mit einem Kunstliebhaber, der ein angefangenes Bild betrachtet, zu Dresden; ebenda der mit Recht berühmte Kesselflicker, von überraschend freiem Vortrage und geistvollem Humor; sein Hauptwerk, auch für ihn groß (0,52 : 0,60 M.). Aehnlich bedeutend ist ein Marktschreier, in den Uffizien zu Florenz. Ebenda befindet sich auch sein größtes Porträtbild, ihn mit seiner ganzen Familie darstellend.

Von seiner Gattin Cunina van der Kok hatte er einen Sohn, der sein Schüler und Nachahmer in der Kunst wurde, Willem van Mieris, zu Leyden 1662 geboren und 1747, also in hohem Alter, gestorben. Er betrieb die Feinmalerei bis über die Gränze hinaus, jenseits deren sie nothwendig geistlos und manieristisch werden muß. Auch der Kreis seiner Gegenstände schrumpfte bedenklich ein. Er heiratete im Winter 1684 Agnes Chapman (gestorben im Winter 1744, nach sechzigjährigem Ehestande), die ihm unter drei Kindern einen Sohn gebar, Frans van Mieris (den jüngeren) (1689—1763), mit dem die Kraft der Schule vollends erstarb. B. M.



F van Mieris



E H Van der Neer.

Eglon van der Neer.

Eglon Hendrik van der Neer wurde 1643 zu Amsterdam als der Sohn des ausgezeichneten Landschaftsmalers Aart (oder Aert = Artus) van der Neer geboren. Von diesem Letzteren selber wissen wir, was sein Leben betrifft, sehr wenig. Er erblickte 1619 (nach einigen schon 1613 oder 1615) aller Wahrscheinlichkeit nach zu Amsterdam, wo er viele Jahre lebte, das Licht der Welt und starb ebendaselbst nach der gewöhnlichen Angabe 1683 (oder 1684); doch wird er noch 1691 in einem Verzeichniß der zu Rotterdam lebenden Maler aufgezählt. Sein Meister sowie das Detail seiner Lebensschicksale ist unbekannt. Er wurde ohne einen erheblichen Vorgänger der unübertroffene Vertreter einer sehr poetischen und malerisch wirksamen Gattung der Landschaftsmalerei: seine meist nicht sehr umfangreichen, aber sehr sorgfältig ohne Peinlichkeit und in meisterlichem Impasto gemalten Bilder stellen fast ausschließlich holländische Ansichten mit Wasser in einer magischen Beleuchtung (durch die untergehende Sonne, den Mond und Feuersbrünste) dar. Man hat die Motive seiner Bilder in der Landschaft zwischen Amsterdam und Utrecht wieder erkennen wollen.

Dieser treffliche Künstler war der erste Lehrer seines Sohnes; und man erkennt seinen Einfluß wenn auch nicht an der Behandlung so doch an der Stoffwahl mehrerer Bilder des Letzteren, die dem Landschaftsfache angehören. Nachher studirte Eglon van der Neer bei dem Portrait- und Historienmaler Jacob van Loo (1614—1670) die Figurenmalerei. Er folgte, etwa zwanzig Jahre alt, diesem seinem Meister nach Paris, wo seine Gemälde großen Beifall fanden und ihm ein Engagement bei dem Grafen von Dona verschafften.

Nach drei- oder vierjährigem Aufenthalt kehrte er nach Holland zurück und fand nun wohl erst Muße und Gelegenheit, die Mal- und Kunstweise Netscher's und des Frans van Mieris bestimmend auf sich einwirken zu lassen. Er wohnte nach einander in Rotterdam, Brüssel und Düsseldorf, wo er an dem kunstliebenden Kurfürsten der Pfalz Johann Wilhelm, dem Stifter der (1805 nach München gekommenen) düsseldorfer Gemäldegalerie, einen ausgezeichneten Gönner fand. Er führte auch den Ehrentitel eines Hofmalers des Königs von Spanien.

Van der Neer hatte aus drei Ehen eine zahlreiche Nachkommenschaft. Er starb zu Düsseldorf am 3. Mai 1703.

Außer den schon erwähnten Landschaften hat er Gemälde verschiedener Art, besonders kleine Genrebilder gemalt; er steht aber an Fruchtbarkeit wie an künstlerischer Vollendung seinen Vorbildern Dov und Mieris nach. Sein Lieblingsgegenstand sind elegant gekleidete Damen bei irgend einer Beschäftigung oder Unterhaltung; doch auch aus den niederen Ständen nimmt er gelegentlich seine Motive. Er malte auch gute Bildnisse. Die Ausführung seiner Gemälde ist sehr fleißig, manchmal bis in's Kleinliche. Er ist geschmackvoll im Arrangement, hat aber nicht den feinen Schönheitssinn Netschers. Seine Farbe ist harmonisch, aber die Harmonie ist kühler, als bei seinen Vorgängern; weshalb man wohl — in Uebereinstimmung mit dem verstorbenen G. F. Waagen — ein dem Mieris zugeschriebenes Bild in Dresden, eine die Laute spielende Dame mit ihrem Lehrer darstellend, der sehr kühlen Haltung wegen ihm zuzuweisen berechtigt ist. Gute unzweifelhafte und meist bezeichnete Bilder finden sich in München, Dresden, Paris, Amsterdam und an anderen Orten. Doch gehört er im Allgemeinen zu den selteneren Meistern. B. M.

Adriaen van der Werff.

Die Verfallzeit der Feinmalerei Dov'scher Schule zählt als Hauptrepräsentanten eine der glänzendsten Modeberühmheiten aus der Kunst aller Zeiten. Nie hat ein — in jedem wesentlichen Betracht — so nichtiger Künstler von seiner Zeit so viel Anerkennung und Lohn geerntet, wie Adriaen van der Werff, und es ist daher ein beinahe nothwendiger Rückschlag, wenn er jetzt fast ungebührlich geringgeschätzt wird. W. Bürger bemerkt einmal beiher über ihn: „Diese Afterkünstler haben ihre Zeit gehabt; mag ihnen nach zwei Jahrhunderten des Ruhmes die Vergessenheit leicht sein."

Van der Werff wurde am 21. Januar 1659 zu Kralinger-Ambacht, einem Dorfe bei Rotterdam, geboren. Er wurde zu dem Portraitmaler Cornelis Picolett, darauf zu Eglon van der Neer in die Lehre gethan und verließ nach fünfeinhalbjährigem Aufenthalt des Letzteren Atelier 1676. Bald hatte er großen Zulauf. Namentlich fand Johann Wilhelm von der Pfalz ein ganz närrisches Wohlgefallen an ihm. Derselbe kam 1696 nach Rotterdam, bestellte einige Bilder bei ihm und beauftragte den Künstler, sie ihm selber nach seiner Residenz Düsseldorf zu bringen. Dies geschah im folgenden Jahre, und der Kurfürst war so entzückt, daß er ihn unter den vortheilhaftesten Bedingungen als Hofmaler engagirte: für sechsmonatliche Arbeit in seinem Dienst zahlte er ein Jahrgehalt von 4000 Gulden. Durch dies Verhältniß kamen die meisten und besten seiner Werke in die Galerie zu Düsseldorf und mit dieser in die münchener Pinakothek.

Als van der Werff 1703 die Grablegung Christi, das früheste einer aus sechzehn Gemälden bestehenden Reihenfolge von Darstellungen aus dem Leben des Heilandes und der Jungfrau Maria, seinem hohen Gönner ablieferte, wurde er auf jährlich neun Monate mit einem Gehalt von 6000 Gulden in Dienst genommen, und Johann Wilhelm erhob ihn und seine Nachkommenschaft in den Adel. Seitdem schrieb er sehr zierlich auf seine Bilder: Chevalier A. v. d. Werff. — Auch sonst ließ sich der Fürst die Pflege dieses Genies etwas kosten. Als der Künstler mit seiner Frau (aus der Malerfamilie Flinck), die er 1687 geheiratet hatte, 1712 nach Düsseldorf kam, um dem edelmüthigen Wohlthäter ein für die Letztere gemaltes und trotz hoher Angebote von ihr nicht verkauftes Bild, Diana mit ihren Nymphen im Bade, den Fehltritt des Kallisto entdeckend, als Geschenk anzubieten erwiderte er dies mit dem Gegengeschenk eines ganzen außerordentlichen Jahresgehaltes und einem namhaften Angebinde für die Gattin des Meisters.

Van der Werff starb zu Rotterdam den 12. November 1722. — Ueber zwei Jahreszahlen auf Gemälden der dresdener Galerie, die mit den hier angeführten Daten von van der Werff's Geburt und Verheiratung nicht stimmen, wird man zur Tagesordnung übergehen dürfen.

Van der Werff hat sehr viel Routine in der Composition und eine unanstößige Zeichnung. Aber es fehlt ihm alles Gefühl für charaktervolle Schönheit und für anmuthige Bewegung. Sein Farbenauftrag ist porcellanglatt und seine Stoffbezeichnung sehr mangelhaft. Seine Force ist eine seelenlose Eleganz und bequeme Glätte. — Eines seiner berühmtesten Bilder ist die Verstoßung der Hagar, in Dresden; ein Bild, das seinen Ruhm entfernt nicht werth ist, und dem Gemälde gleichen Gegenstandes in der münchener Pinakothek in künstlerischer Beziehung weit nachsteht. — Sehr selten sind Gemälde in Lebensgröße von ihm, und seine Fehler vervielfältigen sich auch mit dem Maßstabe so, daß man seine großen Bilder gerne entbehrt. Die besten, sogar für ihn überraschend guten, in einer Galerie des rothen Palais zu Cassel, stellen die vier Jahreszeiten dar. B. M.


Van der Werff: 1699.



Gerard Terburg.

Gerard Terburg.

Eine der glänzendsten Erscheinungen der holländischen Kunstgeschichte ist der Portrait- und Genremaler Gerard Terburg oder richtiger eigentlich Terborch. Er wurde 1608 zu Zwoll geboren und erhielt den ersten Unterricht in der Kunst von seinem Vater, einem tüchtigen Maler, der sich mehrere Jahre in Italien aufgehalten hatte und dem Sohn — im Gegensatz zu dem seßhaften Rembrandt — seinen lebhaften Wandertrieb vererbte.

Um 1630 etwa ging der junge Künstler nach Haerlem, und wohnte dort bei einem Maler, den der Gewährsmann dieser Nachricht, Houbraken, nicht näher mit Namen kennt. Es konnte kaum ein anderer sein, als der größte der haerlemer Maler, der lange Zeit vergessene und erst jetzt wieder zu Ehren gekommene Frans Hals, der damals auf seiner höchsten Höhe stand. So geht Terburg's Kunst auf dieselbe Quelle wie die Rembrandt's zurück. Er entnahm seinem Vorbilde die wesentlich malerischen Qualitäten, die einfache Natürlichkeit der Auffassung und die feine Färbung; und auch ein Theil seines Stoffkreises, gerade der, den wir in ihm als fremdartig und abweichend empfinden, dessen er sich aber doch gelegentlich bis in spätere Jahre erinnerte, läßt die Einwirkung des Frans Hals erkennen. Es sind die Vorwürfe, welche dem gewöhnlichen Leben der unteren Stände entnommen sind. Der Art ist eines seiner frühesten Bilder „Die Trictracspieler“ in der Kunsthalle zu Bremen. In kräftigerer und leuchtenderer Färbung lernen wir ihn auf derselben Fährte in einem Bilde des berliner Museums kennen, der Innenansicht eines verfallenen Hofes mit der Familie eines Schleifers; der Mann schärft, während der Eigenthümer wartend zusieht, eine Sense, im Vordergrunde reinigt die Frau den Kopf eines kleinen Mädchens von Ungezieser. Einer ähnlichen Beschäftigung liegt — auf einem Bilde der münchener Pinakothek — ein halberwachsener Knabe bei seinem Hunde ob. Eine Frau, welche ihr Kind kämmt, — beim Baron van Steengracht im Haag — hat stets als eine Perle Terburg'scher Kunst gegolten. Aehnlichen Schlages und durch seine räumliche Ausdehnung bedeutend ist das Innere einer Bauernstube mit trinkenden und rauchenden Männern, in der münchener Pinakothek. — Einen besonders interessanten Beleg für diesen Zusammenhang mit Hals bietet aber das Bild eines alten Fischverkäufers in Lebensgröße, vom Jahre 1669, im Privatbesitz zu Oldenburg, dar. Der große Maßstab (der zwar auch in Bildnissen des Meisters vereinzelt vorkommt) und das späte Datum machen dies Bild besonders beweiskräftig. — Der nur noch im Stich bekannte Messerkampf würde sich dieser Sammlung von vulgären Motiven würdig anreihen.

Aber die große Welt, die der Meister noch jung in ungewöhnlich weitem Umkreise zu sehen bekam, machte ihn in seiner Richtung zu einem wesentlich Anderen, und zu dem, als der er vor-

zugsweise bekannt und als unübertroffen berühmt ist: zum eleganten Bildnißmaler und zum Schilderer der eleganten und vornehmen Gesellschaft. Nur das allgemeine Schema des einfach ruhigen Conversationsstückes in klarer harmonischer Färbung nahm er als ein gemeinsames Besitzthum der haerlemer Schule auch in diese neuen Kreise hinüber. Er bereiste Italien und Deutschland. Der Friedenscongreß zu Münster lockte ihn 1646 in diese Stadt, und er malte daselbst eins seiner Hauptwerke. Die Bekanntschaft des spanischen Gesandten, Grafen von Pennaranda, wurde die Veranlassung zur Reise nach Madrid, wo er die glänzendsten Triumphe durch seine Kunst und seine persönlichen Vorzüge feierte. Er malte den König Philipp IV. und viele Große des Hofes, Herren und Damen, und der schwächliche, aber kunstliebende Monarch überschüttete ihn mit Ehrenbezeigungen: er machte ihn zum Ritter, schenkte ihm eine goldene Kette, einen kostbaren Ehrendegen, silberne Sporen &c. Die anregende Bekanntschaft mit Velasquez konnte ihm am spanischen Hofe nicht entgehen; auch bei den feurigen spanischen Damen soll der holländische Meister durch seine Erscheinung und seine feinen Manieren viel Glück gemacht haben. Er besuchte dann noch Paris und London, überall Erfolge findend und zahlreiche Bildnisse zurücklassend. Nach diesen seinen letzten Reisen kehrte Terburg in sein Vaterland zurück, ließ sich in Deventer nieder, heiratete seine Cousine, wurde — was auch sein Oheim gewesen war — Bürgermeister der Stadt, und starb 1681, ohne Nachkommenschaft zu hinterlassen

Terburg's gewöhnlicher Kreis sind die höheren Stände, in denen er zu leben gewohnt war Starke Leidenschaften und energische Handlungen waren ihm fremd. Seine Bildnisse und Genrebilder sind von einer gewissen vornehmen Kühle angeweht. Lebhafte Affecte kommen nicht vor; höchstens einmal ein leichter Fall von Unwohlsein oder Krankheit, der ohne Verstoß gegen die eleganten Lebensgewohnheiten überstanden werden kann. Die Stelle der Liebe vertritt die Schäkerei; aber immer zierlich und fein, chevaleresk und galant. Das behagliche, genußreiche Dasein einer bevorzugten Existenz begeistert seinen Pinsel; und zur Erhöhung des Daseins scheint ihm besonders die Musik ein treffliches Mittel: er weiß ihre Wirkung als geselliges Unterhaltungs- und Vereinigungsmittel wie kaum ein Zweiter — Netscher ausgenommen — darzustellen. Seine Compositionen sind alle demzufolge nicht figurenreich; die einfachen Scenen sind auf den ersten Blick bis zur Nüchternheit schlicht; und doch versteht er denselben einen wunderbar eigenen novellistischen Reiz zu geben. Zu seinen Personen und Situationen denkt man sich gern und mühelos eine kleine hübsche Geschichte aus, in der wohl ein einfacher, glücklich endender Liebeshandel den Mittelpunkt bildet. Daß ihm selbst eine solche Empfindungsweise nahe lag, zeigt die Existenz einer kleinen Reihe von Bildern, deren Momente eine vollständige kleine Novelle darstellen; natürlich nicht so, daß der Meister eine solche ersonnen und dann illustrirt hätte: allein schon das verschiedene Format der einzelnen Stücke würde das widerlegen; — sondern sie entstanden aus gewissen typischen Grundmotiven einfachster Art, und beziehen sich so leicht auf einander nicht sowohl durch die bewußter Weise strengstens beibehaltenen Gestalten der Handelnden, als vielmehr nur durch eine zufällige ziemlich genaue Uebereinstimmung der Figuren, welche naturgemäß und ungesucht der Einförmigkeit seiner Typen überhaupt entspringt. Da sehen wir denn — in Dresden — den schmucken Officier, den Schildknappen Amors par excellence damals wie jetzt, einen Brief an seine Angebetete schreiben, während sein Trompeter, der postillon d'amour, darauf wartet. Auf einem anderen Bilde — eben daselbst — vollendet die Schöne gerade ihre Toilette, indem sie sich von der Zofe Wasser über die Hände gießen läßt, um die

letzten etwaigen Flecke zu beseitigen. Darauf tritt — auf einem Bilde der münchener Pinakothek — der Trompeter ein und überreicht den Brief; die Zofe macht ein böses Gesicht, die Dame zaudert; natürlich nimmt sie schließlich den Brief doch. Hier fügt sich nun ein Bild im Museum des Haag ein: der Officier hat noch den Brief in der Hand, den ihm der anwesende Trompeter zurückgebracht hat, da finden wir ihn schon im traulichen tête-à-tête mit seiner Angebeteten. Aber „paßt auf, jetzt kommt die Strafe". Allbekannt ist das reizende, mehrfach wiederholte, von Goethe in den Wahlverwandtschaften treffend charakterisirte Bild „Die väterliche Ermahnung", dessen vermuthlich ursprünglichstes Exemplar im amsterdamer, dessen besterhaltenes im berliner Museum ist; die Zofe hat geplaudert, die gefällige Schöne erhält nun eine Strafpredigt in bester Form, die sie in reizender Verschämtheit mit anhört. — Die anmuthige vom Rücken gesehene Gestalt, die weltberühmt ist, findet sich noch einmal allein in der dresdener Galerie, und ein klein wenig anders motivirt (als Briefleserin) auf einem Bilde der petersburger Eremitage.

Weiteres anzuführen mangelt der Raum. Terburg's Composition ist fließend, seine Bewegung gefällig, sein Gesichtstypus nicht sonderlich schön, aber von einer gewissen Anmuth und Lieblichkeit, seine Zeichnung sehr sicher und rein. Sein Farbenauftrag ist pastos, die Ausführung sehr sorgfältig, doch nicht peinlich, das Colorit fein und harmonisch. Den Hauptlichtpunkt bildet gern eine Dame in weißem Atlas. „Die Atlasrobe", sagt W. Bürger, „gehört dem Terburg. Er hat allen Uebrigen den Atlas geliefert, dem Metsu, dem Mieris, auch dem Wouverman für seine vornehmen Reiterzüge, ja selbst dem Jan Steen, dessen schönen Liebeskranken das Atlaskleid so reizend steht." Doch nicht nur das: er hat das ganze Genre geliefert, er ist der Bahnbrecher und zugleich der größte Meister seiner besonderen Gattung.

Von seinen Bildnissen soll nur sein Selbstportrait als Bürgermeister — im Museum des Haag — erwähnt werden, und dann der schon angedeutete „Congreß zu Münster", die siebzig versammelten Diplomaten darstellend, Alle die Hand zum Schwur erhoben. Das malerisch begreiflicherweise sehr unwirksame Bild (wenn man zumal noch die durchweg schwarze Tracht hinzudenkt) ist durch seine historische Beziehung und die meisterhafte Ausführung der Köpfe auf der vielberufenen S. Donato-Auction zu Paris 1868 der Gegenstand eines verzweifelten Kampfes geworden und endlich für 183,000 Frcs. — man konnte nicht erfahren, wem — zugeschlagen worden. Jüngst ist es der londoner National-Galery, die damals selbst bis 180,000 Frcs. mitgeboten hatte, — als Geschenk angeboten worden.

B. M.

Gabriel Metsu.

Durch die Ungunst der alten Biographen, der er freilich auch die Freiheit von übler Nachrede zu danken hat, ist von Gabriel Metsu's Leben wenig und meist Falsches überliefert worden, und hat sein Ruhm nicht die Höhe erreicht, die seinem herrlichen und vielseitigen Talente zukommt. Das gewöhnlich angegebene Geburtsjahr ist wie das Todesjahr (1615 und 1658 oder bald darauf) falsch. Metsu wurde erst 1630 zu Leyden geboren, wurde im März 1648 in die S. Lucas-Gilde seiner Vaterstadt aufgenommen, siedelte einige Jahre darauf nach Amsterdam über und starb daselbst nach 1667, bis zu welchem Jahre datirte Bilder vorhanden sind. (Die Jahreszahl 1667 steht auf dem kleinen Portrait einer Dame in ganzer Figur in der Galerie van Loon zu Amsterdam.)

Ueber seinen Lehrer in der Malerei fehlen die bestimmten Angaben, doch läßt sich sein Bildungsgang aus seinen Werken mit ziemlicher Sicherheit bestimmen. Er hat unzweifelhaft, bevor er nach Amsterdam kam, in dem nahe seiner Vaterstadt gelegenen Haerlem den Unterricht des Frans Hals genossen. Darauf weisen seine früheſten Bilder mit Entschiedenheit hin, so namentlich ein Portraitgruppenbild mit vier lebensgroßen Figuren, zu Utrecht im Privatbesitz; und noch ein Hauptbild aus seiner besten Zeit, das Bohnenfest, in der münchener Pinakothek, zeigt den Einfluß jenes Meisters. — Schon früh jedoch folgte Metsu dem größeren Meister, dem Rembrandt, dessen Kunstweise sich in gewissen Bildern seiner mittleren Periode deutlich als Vorbild erkennen läßt. In diesen behandelt er historische Gegenstände; doch zeigt er bereits gleichzeitig in Genrebildern, deren geistreiche Lichtwirkung an seine Mitschüler Pieter de Hooghe und Jan van de Meer von Delft erinnert, seine eigenthümliche und hohe Begabung für diese Richtung. Von 1656 an etwa läßt sich die Zeit seiner selbständigen Meisterschaft datiren. Er nahm mit einer seltenen Vielseitigkeit die Anregungen seiner bedeutendsten Zeit- und Kunstgenossen, des Terburg, des Jan Steen und des Dov, in sich auf und verarbeitete sie mit genialer Gewalt zu widerspruchsloser Einheit.

„Metsu", sagt W. Bode treffend und erschöpfend, „hat Rembrandt's Principien am consequentesten in der Genremalerei durchgeführt, und ihm gebührt deshalb neben J. Steen der erste Platz unter den Genremalern Hollands . . . Durch alle seine Gemälde geht derselbe große Zug in der Auffassung: sie alle durchweht der Hauch des tiefsten Gefühls, des heitersten Friedens. Seine Figuren aus den niederen Ständen sind gleich fröhlich bei der Arbeit, wie bei den Freuden der Tafel und der Liebe; — seine Scenen aus den höheren Kreisen geben den vollsten Reiz einer vornehmen Eleganz, ohne den kalten Hauch des Salontons, seine Familienbildnisse führen uns bei der feinsten Charakteristik in eine zufriedene, in sich abgeschlossene Welt; — und in den Darstellungen eines bewegten Lebens zeigt er entweder den gutmüthigsten Humor oder, wenn er die tragische Seite des menschlichen Lebens berührt, die tiefste Empfindung, jedoch frei von moderner Sentimentalität. — Seiner Auffassung entspricht seine Behandlung und Ausführung: er ist in seiner Zeichnung der vollendetste unter den holländischen Genremalern; die Composition ist meist sehr gewählt und von classischer Ruhe, jedoch stets ungesucht; obgleich er in der detaillirten Ausführung in manchen Bildern selbst G. Dov nichts nachgiebt, bleibt seine Pinselführung doch stets frei und leicht; sein Colorit ist warm und lebendig; in der harmonischen Zusammenstellung der Localfarben steht er auf gleicher Höhe mit G. Terburg, aber er übertrifft denselben durch das wunderbare Helldunkel, in welches er die dargestellten Gegenstände zu hüllen weiß."

B. M.



G Metsŭ



C Netscher

Caspar Netscher.

Der jüngste der drei vornehmen holländischen Genremaler, Caspar Netscher, der Sohn des Bildhauers und Baumeisters Johann Netscher aus Stuttgart, wurde im Jahre 1639 zu Heidelberg geboren. Mit genauer Noth entging er, kaum zwei Jahre alt, nach dem Ableben seines Vaters dem Hungertode, dem zwei seiner Brüder erliegen mußten, während einer Belagerung, und kam mit seiner geflüchteten Mutter und seinen Schwestern nach Arnheim. Ein reicher Arzt Namens Tullekens adoptirte ihn, ließ ihm eine sorgfältige Erziehung zu Theil werden und wollte ihn für seinen eigenen Stand ausbilden. Doch die Neigung zur Kunst überwog die Kraft der wohlgemeinten Wünsche, und so wurde er zu dem Stilllebenmaler Koster in die Lehre gegeben. Unter seiner Leitung eignete er sich jene erstaunliche Fertigkeit in der Darstellung glänzender Stoffe und Geräthe an, die in seinen Bildern einen der Hauptanziehungspunkte bildet. Er trat dann in das Atelier Terburg's über, und vervollkommnete sich bei diesem in den übrigen Theilen der Genrekunst.

Nach kaum vollendetem zwanzigsten Jahre beschloß er, zu seiner weiteren Ausbildung, das Beispiel seines Lehrers zu befolgen: die weite Welt zu sehen. Sein Ziel war Rom, das er zur See am schnellsten und bequemsten zu erreichen hoffte. Mit seinem Schiffe nahm er im Vorbeigehen einen kurzen Aufenthalt in Bordeaux — und verliebte sich. Noch im Jahre 1659 heiratete er und ließ sich nun häuslich in Bordeaux nieder. Er würde wohl Zeit seines Lebens daselbst geblieben sein, wenn ihn nicht die Verfolgungen der Huguenotten aus seiner Ruhe aufgestört hätten. So ging er 1669 nach Holland zurück und wählte den Haag zu seinem Wohnsitz. Hier arbeitete er mit Emsigkeit und ohne sich zu weiteren Ausflügen verleiten zu lassen — er schlug sogar die glänzenden Anerbietungen Karl's II. von England aus — bis an seinen Tod, der am 15. Januar 1684 erfolgte.

Netscher steht dem Terburg und dem Metsu in den höchsten künstlerischen Qualitäten, der Feinheit der Haltung und der Farbenharmonie, der Reinheit der Zeichnung und der freien Leichtigkeit des Vortrages nach. Er übertrifft sie aber Beide an Schönheitssinn Besonders war er als eleganter Bildnißmaler der vornehmen Welt — gleich dem Terburg — ausgezeichnet und beliebt. — Bei seinen einfach und höchst geschmackvoll componirten Genrebildern zeigt er eine erstaunliche Vorliebe für musikalische Gesellschaften, denen er alle Liebenswürdigkeit und allen Zauber eines feinfühligen Genusses und einer gehobenen Stimmung in reizenden, hocharistokratischen Formen des Umgangstones abzugewinnen weiß. Das Hauptbild dieser Gattung, wie nach Größe, Reichthum und Schönheit der Composition sein Hauptbild überhaupt, besitzt die an Werken seiner Hand reichste Galerie der Welt, die zu Dresden: Eine entzückend liebliche Dame in weißem Atlas begleitet am Clavier stehend den Gesang eines Herrn. Das herrliche Bild ist von 1668 datirt, entstammt also seiner besten Zeit, die etwa von 1664 bis 1668 fällt. Später wurde seine Färbung kühler und verlor allmählich die schöne Haltung, so daß sich der Eindruck der Buntheit herausstellte. Das zeigt z. B. Vertumnus und Pomona, im berliner Museum, ein Bild, das zugleich als Beispiel seiner — nicht eben sonderlich glücklichen — Behandlung historischer Gegenstände gelten mag.

Das Vorbild des Metsu ließ ihn sich auch in Scenen und Figuren aus dem Volke versuchen. Ein interessantes Bild ist das liebende Schäferpaar in der münchener Pinakothek. Es repräsentirt vielleicht die früheste Vorahnung (von 1681 datirt) der verkünstelten und gepuderten Natur, die im Rococo in Kunst und Leben herrschend wurde.

B. M.

Adriaen Brouwer.

Einer der genialsten Schüler des Frans Hals war Adriaen Brouwer. Von seinem Leben ist wenig Sicheres bekannt. Er war 1608 zu Haerlem geboren, und soll durch kleine Zeichnungen für seine arme Mutter den Lebensunterhalt verdient haben, bis ihn Hals sah, auf sein Talent aufmerksam wurde, ihn zu sich nahm, ausbildete und — ausbeutete, indem er des Schülers Bilder zu seinem eigenen Vortheil theuer an den Mann brachte. Wer Frans Hals aus seinen Werken kennt, wird ihn keiner solchen Niederträchtigkeit fähig halten, die auch mit dem erst geleisteten Werke der Barmherzigkeit schlecht stimmen würde. Es wird daher auch nichts mit dem Entweichen Brouwers aus dem Hause seines Meisters sein. Wohl aber ist es als wahr anzunehmen, daß er sich nach einander zu Amsterdam, Antwerpen und Paris aufgehalten. Er soll natürlich sehr wüst gelebt und das reichlich erworbene Geld schnöde vergeudet haben. Und bei ihm ist vielleicht wirklich einmal etwas Wahres an dieser stehenden Phrase unserer sauberen Biographen; denn er bewegt sich in seinen Bildern mit solcher Ausschließlichkeit und mit solchem Behagen in der tollsten Kneipenluft, daß etwas Lebensgewohnheit dahinter zu sein scheint; und er endete sehr jung. Er soll, im Spital zu Antwerpen 1640 gestorben sein, und Rubens soll sich seiner noch nach dem Tode angenommen haben, indem er für eine anständige Beisetzung und ein Grabdenkmal Sorge trug. Diese an sich unwahrscheinliche Sage — Rubens starb schon im Mai 1640 — würde gänzlich hinfällig sein, wenn es sicher nachgewiesen wäre, daß der Adriaen Brouwer, für den unterm 31. März 1640 in der großen Kirche zu Haerlem ein Grab geöffnet wurde, mit unserem Künstler identisch ist, was vorläufig wenigstens die Wahrscheinlichkeit für sich hat. Demnach wäre Brouwer in seiner Vaterstadt und anscheinend nicht in den schlechtesten Verhältnissen gestorben, denn die Glocken läuteten eine halbe Stunde während seiner Beisetzung, wofür acht Gulden bezahlt wurden.

Brouwer übertrug die Kunstweise des Frans Hals auf die Darstellung der Bauernwelt, und ging mit aller Energie in die individuelle Charakteristik ihrer Typen ein. Nach dieser Richtung hat er — als ächtester und congenialster Nachfolger seines großen Meisters — im kleinsten Rahmen Großartiges geleistet. Niemand hat das Wesen des Hals tiefer verstanden und vollständiger verarbeitet als er. Seine wesentlichste Eigenschaft nächst der naiven und flotten Charakteristik ist seine bildmäßige Auffassung. Selbst die einfachste Kopfstudie wird bei ihm zum Genrebilde; und mit unverwüstlicher, ausgelassener Laune streut er seine freien, geistreichen Bildungen hin. In seiner Weise ist ihm kein zweiter Meister an die Seite zu setzen, und in seiner erstaunlichen Technik kommt ihm auch Keiner gleich. Fast skizzenhaft, mit der leichtesten tuschenden Pinselführung sind Formen und Farben mit unfehlbarer Sicherheit und sprudelnder Leichtigkeit vorgetragen; und er hat sich eine eminent malerische Farbenscala und ein höchst feines Helldunkel gebildet.

Rubens und Rembrandt, die beiden Größten des Jahrhunderts, schätzten Brouwer hoch. Jener besaß in seiner Sammlung siebzehn Gemälde von seiner Hand; in Rembrandt's Versteigerungskatalog werden sieben Bilder und eine Mappe mit Zeichnungen von ihm aufgeführt. — Freilich schön — im gewöhnlichen Verstande — sind seine Bilder, seine Gestalten nicht; aber charakteristisch, geistvoll und malerisch in außerordentlichem Maße.

Seine Bilder sind selten, und der Bestand ist noch nicht genügend gesichtet. Die meisten (nämlich neun) und zugleich die ausgeführtesten Bilder seiner Hand besitzt die Pinakothek.

B. M

Adriaen Brouwer.





A Ostade

Adriaen van Ostade.

Aehnlich und doch grundverschieden steht Adriaen van Ostade dem Brouwer gegenüber. Die früher angegebenen Lebensumstände dieses eigenthümlichen und originellen Meisters sind in neuerer Zeit als thatsächlich unrichtig erkannt und die allerdings lückenhafte Kunde des Wahren an ihre Stelle gesetzt worden. Gewöhnlich findet man angegeben, daß er 1610 zu Lübeck geboren und 1685 zu Amsterdam gestorben sei. Beide Jahreszahlen scheinen richtig; seine Geburt sowohl wie sein Tod ereignete sich aber in Haerlem: dieser Hauptmeister der holländischen Schule war also auch ein geborener Holländer. Das Jahr seiner Geburt ist urkundlich nicht festgestellt; in den Taufregistern ist sein Name nicht zu finden, wahrscheinlich deshalb, weil er gleich mehreren Mitbürgern seines Namens, von denen es feststeht, der Secte der Anabaptisten angehörte. Doch wird das überlieferte Geburtsjahr 1610 mit ziemlich ausreichender Glaubwürdigkeit durch eine alte handschriftliche Notiz um ein gezeichnetes Selbstportrait des Meisters im Besitz des Dr. van der Willigen bestätigt. Seine Herkunft aus Haerlem ergiebt sich — sicherer als aus dem Umstande, daß er früher in dieser Stadt eine Rolle spielte, als ihn die früher immer wiederholten Angaben der alten unzuverlässigen Biographen überhaupt dorthin gelangen ließen (um 1640), — vollkommen unzweifelhaft aus der Bezeichnung des Künstlers im Trauregister bei Gelegenheit seiner ersten Verheiratung als „Jongman van Haerlem" (Junggeselle von Haerlem), ein Ausdruck, der sprachlich und dem nachgewiesenen Gebrauche zufolge den Geburtsort des Genannten angiebt.

Im Jahre 1636 wird Ostade bereits als Mitglied der Bürgermiliz der Stadt Haerlem genannt. Am 26. Juli 1638 verheiratete er sich mit Machtelgen Pietersen, die ihm aber sehr bald durch den Tod entrissen wurde: ihre Bestattung wird unter dem 27. September 1642 verzeichnet. Er schritt dann zu einer zweiten Ehe; wann und mit wem, wissen wir nicht. Aber auch diese Gattin verlor er: sie wurde am 24. November 1666 beerdigt. Er gehörte natürlich auch zu der haerlemer Malerinnung, und mehrmals saß er zwischen 1647 und 1662 im Vorstande derselben. Das Jahr 1662 hindurch war er Decan der Gilde, woraus sich die Irrigkeit der älteren Angabe von seiner in diesem Jahre bewerkstelligten Flucht nach Amsterdam aus Furcht vor den Franzosen (mit welchen damals gar kein Krieg war!) von selber ergiebt. Ostade starb in seiner Vaterstadt am 27. April 1685 und wurde am 2. Mai zur Erde bestattet. Was über seine äußeren Verhältnisse verlautet oder Schlüsse gestattet, deutet auf eine sehr günstige Gestaltung derselben. Bei der sehr großen Fruchtbarkeit des Meisters — seiner Bilder werden noch jetzt weit über vierhundert nachweisbar sein — ist ein solches Ergebniß aber auch ganz begreiflich.

In seinem Kunstcharakter und seiner künstlerischen Entwickelung ist Adriaen van Ostade einer der interessantesten Meister. Er hat wenig Sinn für schöne Form und anmuthige Bewegung, ja er treibt gelegentlich einen wahren Cultus der Häßlichkeit. Aber er weiß dem Leben der von ihm bevorzugten Kreise — er malt fast ausschließlich die Leiden und Freuden der unteren Stände — ihre poetische und zumal ihre malerische Seite abzugewinnen. Seine Auffassung ist gemüthlich; er charakterisirt mit großer Schärfe und Feinheit, und ein erquicklicher Humor waltet in seinen Gemälden. Dabei ist er ein geregelteres Genie als Brouwer, und so rundet er seine Darstellungen mehr bildmäßig ab, er schafft vollendete Werke, nicht bloß geistvoll skizzirte Andeutungen von Bildern. Als wesentlichstes Mittel der malerischen Wirkung dient ihm ein unübertreffliches Helldunkel, in

dem er seinem großen Vorbilde Rembrandt nahe steht. Ueber seinen engen Kreis hinaus versagen ihm die Kräfte zur Anempfindung, aber in seinem Gebiete ist er groß und selbst unvergleichlich. Doch sind seine einzelnen Bilder sehr ungleich im Werthe, und es spiegelt sich in ihm das Auf- und Niedergehen der holländischen Kunst im Laufe eines vollen halben Jahrhunderts und darüber — denn so weit erstreckt sich seine schöpferische Thätigkeit — in allen ihren Phasen ab.

Noch bis vor Kurzem ganz übersehen, ist die Production seines ersten Jahrzehents jetzt in datirten Bildern von 1630 oder 1632 bis 1639 von Jahr zu Jahr nachgewiesen und durch undatirte, aber verwandte Gemälde in beträchtlicher Zahl — es werden etwa dreißig gezählt — als auch äußerlich erheblich dargestellt. Er steht in dieser Zeit, in der er sich anfänglich A. v. Ostaden schreibt, unter dem Einfluß des großen haerlemer Meisters Frans Hals, der so manchem der holländischen Kunstheroen die Wege gebahnt und gewiesen hat. Auffassung wie Behandlung stellt die Bilder dieser Periode den späteren mit scharf markirter Eigenthümlichkeit gegenüber. Statt der Gemüthlichkeit herrscht hier mehr Derbheit: die Scenen sind lebendiger, ausgelassener, bewegter als später, und hinter dem Lebensbilde tritt die nachher gepflegte individuelle Charakteristik zurück. Von der befangenen Vortragsweise seiner ersten Jahre befreit er sich bald und malt mit freiem und leichtem Pinsel, in einem kühlen und hellen, immer leuchtender werdenden Ton; und merkwürdig macht sich frühe schon bei ihm in selbständiger Weise das Streben nach Helldunkel bemerkbar, das der haerlemer Schule sonst fremd ist. Das bereitete ihn auf den durchgreifenden Einfluß vor, den bald der größere Meister, der größte des Jahrhunderts, dem gegenüber selbst Hals nicht unverändert seine Eigenthümlichkeit behaupten konnte, den Rembrandt auf ihn ausüben sollte.

Bereits 1638, ganz ausgesprochen von 1640 an beginnt dieser sich geltend zu machen. Die Vermuthung ist ansprechend, in die erste Zeit dieses Einflusses ein Gemälde des braunschweiger Museums zu setzen, das die Verkündigung bei den Hirten darstellt. Rembrandt's Auffassung und Schilderungsweise der biblischen Gegenstände war so neu, aber zugleich so überwältigend für die Zeitgenossen, daß mehrere hervorragende Vertreter anderer Fächer mit dem künstlerischen Charakter Rembrandt's auch diese seine Stoffgebiete vorübergehend aufnahmen; und bei dem angeführten Bilde liegt es nahe, sogar an ein directes Vorbild von Rembrandt's Hand zu denken. In der neuen Auffassungsweise diese Stoffe ohne Beeinträchtigung des historischen und religiösen Gehaltes in ihrer traditionellen Größe und Weihe zu gestalten, das blieb freilich Rembrandt selber so gut wie ausschließlich vorbehalten. Auch Ostade konnte hier nicht umhin, den Gegenstand zu verbauern. Aber für das neue malerische Moment, für das wunderbare Helldunkel Rembrandt's, bewies er sich in höchstem Maße empfänglich und geschickt, und bald übertrug er ganz selbständig die neu erlernte Malweise auf die ihm am Herzen liegenden und handgerechten Gegenstände; doch bewies die vorhin schon angedeutete Wandelung in seiner Auffassungsweise auch dieser, wie nachhaltig die Art und Kunst Rembrandt's auf ihn gewirkt hatte.

Die folgende Zeit ließ ihn zu einer immer größeren Fülle und tieferen Sättigung des Tones gelangen, bis auch an ihm sich das Gesetz der Zeit vollzog, welches die meisten Maler gegen das Ende ihres Lebens und ihrer Wirksamkeit in kältere und härtere Tonarten übergehen läßt. Er folgte dem bereits recht fühlbar abwärts gehenden Zuge in der holländischen Kunst, die in der Zeit seiner rüstigsten Kraft — nicht zum geringsten Theil mit ihm und durch ihn — auf ihrer höchsten Höhe gestanden, sie aber überschritten hatte.

B. M.



Nicolas Poussin.

Nicolas Poussin.

Die bildende Kunst der Franzosen darf sich erst sehr spät eines wahrhaft nationalen Impulses rühmen. Lange und immer wieder befruchtete sich der französische Kunstgeist unter den verschiedensten Anstößen durch das Zurückgreifen auf ältere, namentlich aus Italien entnommene Vorbilder. Die Könige Ludwig XII. und Franz I. zogen italiänische Künstler an ihren Hof, und es gelang, durch den Einfluß des Rosso (den die Franzosen Maître Roux nennen) und des Primaticcio die „Schule von Fontainebleau" in's Leben zu rufen, von der alles französische Kunstleben und -Schaffen ausging, bis am Schluß eines Jahrhunderts der Schwung erlahmte, und neue Anregungen gesucht werden mußten.

Es war die Zeit, in der Italien künstlerisch in zwei Heerlager getheilt war: den Eklektikern, der Schule der Caracci standen die Naturalisten, die Nachfolger des Michelangelo Amerighi (da Caravaggio) gegenüber. Die meisten und besten Talente unter den französischen Künstlern, die sich zu ihrer Ausbildung direct oder indirect an Italien wandten, hing den ersteren an, wie sich das aus dem Nationalcharakter der Franzosen ganz wohl begreifen läßt.

Die Franzosen haben einen sehr ausgeprägten gesetzlichen Sinn, so daß sie — von aufgeregten Ausnahmezuständen abgesehen, in denen sie alle Schranken über den Haufen werfen, — die Regel suchen und ihr folgen. Kunstregel und planvolle Unterweisung war aber eher bei den Caraccisten als bei den unruhigen und ungebärdigen Naturalisten zu finden.

Die Franzosen haben ferner ein sehr entwickeltes Nachahmungstalent, so daß ihnen die Theorie der Eklektiker, nach der es gelte, den großen Meistern der vergangenen Epoche je ihre besonderen Vorzüge abzulernen und diese in der eigenen Production vereinigt zur Erscheinung zu bringen, sehr sympathisch und verlockend klingen mußte.

Die Franzosen haben aber auch eine große Vorliebe für Pomp und theatralisches Wesen, und dem entsprach die stilvolle Correctheit und feierliche Würde der Eklektiker besser als die losgebundene und oft derbe Natürlichkeit der Schule Caravaggio's. Man darf es nicht vergessen: in Frankreich drängte bereits Alles zu der steifen, gravitätischen Etiquette Ludwig's XIV. hin.

Zum Ueberfluß mag man sich auch erinnern, daß Niccolò dell' Abbate, der Nachfolger Primaticcio's in Fontainebleau und somit eines der Vorbilder der ganzen französischen Kunst, das Ideal der Caraccisten war, in dem sie die von ihnen angestrebte Vereinigung aller sonst vereinzelten Vorzüge der großen Meister vollzogen fanden. So also erklärt es sich, daß selbst diejenigen Künstler, die sich dem italiänischen Naturalismus zuneigten, und ihre Nachfolger allmählich zum Eklekticismus zurückkehrten. Ihre Kunst artete dann bald zu demselben schablonenhaften Fabrikbetriebe aus, der auch die Ueberproduction Italiens zu ihrem Nachtheil charakterisirt.

Innerhalb dieser Strömung, von ihr bewegt und ihr folgend, und doch in vielfacher Beziehung ganz eigenthümlich sich entfaltend und vereinsamt seinen Weg machend, tritt nun der größte Künstler Frankreichs in den früheren Jahrhunderten Nicolas Poussin hervor. Wie sehr man auch von der früher üblichen Ueberschätzung dieses Meisters zurückgekommen sein mag: sein beharrliches Streben, seine ideale Richtung, und seine unbestechliche Selbständigkeit gegenüber den traurigen Kunstzuständen seines Vaterlandes wird stets die höchste Anerkennung und Bewunderung verdienen, und er ist — auch in der auf richtiges Maß zurückgeführten Autorität seines

Namens — der höchste Ruhm und zugleich ein Vorwurf für die französische Kunst: ihr bester Meister konnte nur gänzlich in fremdem Erdreich gedeihen. —

Nicolas Poussin wurde als der Sohn eines durch die Wechselfälle der Religionskriege heruntergekommenen Edelmannes Pierre Poussin zu les Andelys (nicht bloß: Andelys) in der Normandie im Juni 1594 geboren. Mag an der bei allen großen Künstlern gewöhnlichen Sage, daß er schon als Knabe anstatt Latein zu lernen lieber zeichnete, sein, so viel da will; jedenfalls wurde der aus dem benachbarten Beauvais stammende, aber in les Andelys ansässige tüchtige Maler Quentin Varin auf ihn aufmerksam. Auf vieles Bitten willigte der Vater darein, daß Poussin seiner Neigung folgen und in dessen Atelier eintreten durfte.

Nachdem er unter dieser Leitung bis zum achtzehnten Jahre gearbeitet hatte, ging er nach Paris, ganz ohne Mittel und genöthigt, sich durch seine Kunst von Ort zu Ort weiter zu helfen. Vorübergehend trat er bei dem angesehenen flämischen Bildnißmaler Ferdinand Elle ein; bald aber fand er in dem Lothringer l'Allemand einen besseren Lehrmeister. Er hatte das Glück, an einem jungen Edelmann aus dem Poitou einen wohlwollenden und freigebigen Gönner zu gewinnen, und durch diesen auch bei dem Mathematiker des Königs Courtois vorgestellt zu werden. In der schönen Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen, welche dieser als eifriger und geschmackvoller Liebhaber besaß, lernte er besonders Raphael und Giulio Romano kennen, deren Werke er fleißig und sorgsam copirte. Bald aber entführte ihn sein junger Gönner in die Provinz allein es war ihm nicht bestimmt, sein großes Talent auf einem abgelegenen Landsitze zu vergraben. Die Mutter seines Beschützers erwarb sich das unsterbliche Verdienst, ihn der großen Welt zu erhalten: sie empfing und behandelte den kaum zwanzigjährigen und noch namenlosen Künstler wie einen Dienstboten, und dieser hatte Tact und Stolz genug, sich dieser Unwürdigkeit zu entziehen. Wieder arbeitete er sich malend bis Paris durch. Einige Bilder aus dieser Zeit sind bekannt.

In Paris wurde er krank, und er suchte genesen Wiederherstellung seiner Kräfte in der Heimat, wo er fast ein Jahr verblieb. Dann ging er wieder nach Paris mit dem Wunsche, sich von dort nach Rom zu begeben: auch er wollte die Ideale seiner künstlerischen Zeitgenossen an der Quelle kennen lernen. Aber er kam diesmal noch nicht über Florenz hinaus. Bald kehrte er wieder nach Paris zurück, wo er im Collége de Laon wohnte und mit Philippe de Champaigne, auch einem Schüler l'Allemand's, in Verbindung kam. Beide wurden nun von Dechesne, einem sehr mittelmäßigen Künstler, dem die umfangreichen, aber unbedeutenden Decorationsarbeiten im Palais du Luxembourg übertragen waren, zur Unterstützung herangezogen; doch diese Gehülfenarbeit genügte ihm nicht, und er versuchte ihr durch eine zweite Reise nach Italien zu entgehen. Diesmal aber noch unglücklicher als das erste Mal blieb er in Lyon stecken, und mußte froh sein, durch einige Gemälde so viel Geld zu verdienen, daß er wieder nach Paris zurückkommen konnte.

Es war im Jahre 1623. Die Väter des Jesuitencollegiums wollten die Heiligsprechung des Ignatius von Loyola, des Begründers ihrer Congregation, und des Franciscus Xaverius, einer der Säulen ihres Ordens, durch künstlerische Darstellungen feiern, und unter den Arbeiten der concurrirenden, zum Theil schon wohlberufenen Künstler zeichneten sich die sechs Bilder in Wasserfarben, die er in kaum einer Woche angefertigt hatte, so vortheilhaft aus, daß sie die Aufmerksamkeit des damals noch zu Paris am Hofe Mariens von Medici weilenden bekannten italiänischen Dichters Cavaliere Giambattista Marini erregten. Er nahm den Künstler in sein Haus und ließ ihn

Illustrationen zu seinem eben vollendeten Hauptwerke „Adonis“ zeichnen. Seinen väterlichen Freund aber bei dessen Heimgange nach Italien, wie dieser es wünschte, zu begleiten konnte sich Poussin nicht entschließen, da ihn noch einige Aufträge an Paris fesselten.

Erst im Frühling 1624 holte Poussin den Marini zu Rom ein. Dieser ließ ihn an den Cardinal Barberini, Neffen des Pabstes Urban VIII., empfehlen. Aber bald stand er wieder freund- und hülflos da: Marini starb (am 25. März 1625) auf seinem Landgute bei Neapel, und der Cardinal trat seine Gesandtschaften in Frankreich und in Spanien an. Um sich zu erhalten, mußte er seine Gemälde verschleudern. Da schloß er sich an den flamännischen Bildhauer François Duquesnoy, wegen seiner Herkunft von den Italiänern „il Fiammingo“ genannt, und an den italiänischen Manieristen Alessandro Algardi an. Während jedoch diese Bildhauer nur zu sehr den plastischen und malerischen Stil vermischten, strebte er danach, seine Composition durch die strengeren Normen der Plastik, namentlich des Reliefs läutern zu lassen, und wandte sich über die Bildnerei der Gegenwart hinweg an die römischen Antiken als seine Vorbilder.

Von früher Jugend bis in sein späteres Alter studirte er die Gesetze der Optik und der Perspective, wie ja schon Goethe auf den interessanten Umstand aufmerksam gemacht hat, daß er auf seinem Selbstportrait das 1646 erschienene Werk des Pater Athanasius Kircher „Ars magna lucis et umbrae“ (Wissenschaft des Lichtes und Schattens) im Arm hält. Vermuthlich stand er dem Verfasser persönlich nahe. — Gleiche Sorgfalt verwendete er auf die Anatomie. — Von den antiken Kunstwerken wurde er auf die antiken Schriftquellen geführt, und er suchte in den Werken der Großmeister des Alterthums nach Gegenständen, die besonders geeignet waren, Charaktergröße und starke Affecte zur Anschauung zu bringen; denn die Macht des Ausdruckes erschien ihm als das erstrebenswertheste Ziel.

Leider beeinträchtigte die Nüchternheit seiner Kritik und das Vorwiegen der Reflexion empfindlich die Freiheit der Phantasie und die Unmittelbarkeit der Erfindung. Schon seine Art zu componiren ist charakteristisch und erscheint wie ein Vorläufer des berüchtigten Componirkastens der Modernen. Nachdem er sich den Stoff nach der Ueberlieferung zurechtgelegt, entwarf er eine Skizze; darauf modellirte er sämmtliche Figuren in kleinem Maßstabe rund, und danach fing er an zu zeichnen und zu malen. Dabei verleitete ihn dann die antiquarische Gelehrsamkeit zu unkünstlerischen Versuchen, wie er beispielsweise das Abendmahl streng nach Art eines antiken Tricliniums darstellte — Christus mit seinen Jüngern zur Mahlzeit gelagert — ohne zu bedenken, daß hier die conventionelle Erscheinungsweise der bedeutsamen Handlung in einer Weise gerecht wird, die durch die nüchterne historische Richtigkeit des Costüms nimmermehr ersetzt werden kann.

Als die Unterhandlungen des Cardinals Barberini in Paris keinen Erfolg hatten, wurde er zum Märtyrer für sein Vaterland, indem während der gereizten Stimmung der Römer gegen die in Rom lebenden Franzosen einige Soldaten ihn in der Nähe des Monte Cavallo überfielen und ihn an der Hand verwundeten. Er legte, um ähnliche Begegnisse zu vermeiden, darauf römische Tracht an, die er auch in der Folge beibehielt. Kaum geheilt verfiel er in eine Krankheit, in der sich ein Landsmann Jacques Dughet seiner mit großen Sorgen annahm. Aus Dankbarkeit heiratete er 1629 dessen Tochter Anna Maria; und als diese Ehe kinderlos blieb, adoptirte er die beiden Brüder seiner Frau: Gaspar Dughet, den bekannten trefflichen Land-

schaftsmaler, der gewöhnlich G. Poussin genannt wird, und Jean Dughet, der Kupferstecher wurde. Poussin wohnte auf dem Monte Pincio in der Nähe von Claude Lorrain und Salvator Rosa.

Bald fingen die Aufträge an sich zu häufen. Der gelehrte Cassiano del Pozzo aus Turin, einer seiner eifrigsten Verehrer, eröffnete ihm seine Antiquitätensammlung und bestellte bei ihm u. a. die berühmte Folge der sieben Sacramente, im Besitz des Herzogs von Rutland zu Belvoir-castle, zu der auch die vorerwähnte Composition des Abendmahls gehört. Im Jahre 1624 knüpfte Poussin eine innige Freundschaft mit dem französischen Maler Jacques Stella an (zu Lyon 1596 geboren, starb er zu Paris am 29. April 1657), dessen Richtung er bestimmte, und mit dem er eine eifrige Correspondenz unterhielt. Dasselbe war der Fall mit dem Haushofmeister Ludwig's XIII. Paul Fréart de Chantelou, für den er später seine Sacramente wiederholte. (Dieses 1648 vollendete Exemplar befindet sich in der Bridgewatergallery zu London.) Eben demselben bestimmte er auf dringendes Bitten sein berühmtes Selbstportrait im Louvre von 1650 zum Geschenk; er hatte sein Bildniß wollen von Mignard anfertigen lassen, aber dessen Manier sagte ihm nicht zu. So hatte er sich trotz seines Mangels an Uebung, „da er seit achtund-zwanzig Jahren kein Portrait gemalt", selber daran gemacht und war eben so erfreut über die freundliche Aufnahme wie beschämt über die sehr glänzende freiwillige Bezahlung Gleichzeitig hatte er für einen Herrn Pointel das von Goethe angeführte Selbstportrait gemalt; es war dies nach des Meisters Urtheil das minder gute und ähnliche.

Schon die früheren nach Paris gekommenen Bilder Poussin's hatten die Aufmerksamkeit des Staatssecretairs de Noyers erregt. Er versuchte 1639 den Meister nach Paris zu ziehen. Erst ein zweiter Brief aber, dem ein Schreiben des Königs beigefügt war, vermochte ihn zu dem Versprechen zu kommen. Als er nach Jahresfrist noch nicht erschienen war, holte Chantelou ihn nebst Jean Dughet selber aus Rom ab (Ende 1640). Er bekam Wohnung im Tuileriengarten, wurde dem Cardinal Richelieu und in St. Germain dem Könige vorgestellt, mit größter Auszeichnung empfangen und am 20. März 1641 zum ersten Maler des Königs ernannt. Riesenmäßige Aufträge erdrückten ihn fast; mehr aber peinigte ihn die Mißgunst der pariser Künstler: der Maler Simon Vouet und Feuquières und des Architekten Mercier. Ungeduldig nahm er Urlaub und reiste im September 1642 mit Dughet nach Rom.

Der Tod Richelieu's (4. December 1642) und des Königs (14. Mai 1643) und der Rücktritt de Noyers aus seiner Stellung bestimmte ihn zu dem Entschluß, das Vaterland nicht wieder zu sehen. Nach einer arbeitsamen Thätigkeit starb er zu Rom am 19. November 1665 und hinterließ die bescheidene Summe von 30,000 Frcs. Er wurde in der Kirche S. Lorenzo in Lucina beigesetzt, wo ihm Chateaubriand, als französischer Gesandter in Rom, ein Grabmal errichtete.

Poussin war kein frühreifes Genie. Die Gemälde seiner ersten Zeit sind trocken; erst in den vierziger Jahren des Jahrhunderts erreicht er seinen Höhepunkt. Später stand die schwach und zitternd gewordene Hand der poetischeren Empfindung und Erfindung nicht mehr vollständig zur Verfügung. Seine Köpfe sind meist einförmig, leer, und von wenig ansprechendem Typus; die meisten Gemälde zeigen nur Figuren von einem Viertel bis einem Drittel der natürlichen Größe. Seine Composition ist verständig, aber ohne rechten Fluß. Vielleicht sein Bestes hat er im Gebiete der Landschaft geleistet, in der er den sogenannten historischen Stil ausgebildet hat. Fast nur hier überwindet er die Kühle der Reflexion und schlägt lange nachhallende Empfindungstöne an.

B. M.



Charles le Brun.

Charles le Brun.

Charles le Brun wurde als der Sohn eines Bildhauers zu Paris am 24. Februar 1619 geboren und sehr früh zu dem Maler François Perrier, mit dem Beinamen le Bourgignon (nach seiner Heimat Burgund, geboren 1590 zu St. Jean de Losne, gestorben 1656 zu Paris), in die Lehre gebracht. Erst elfjährig trat er auf Veranlassung des Kanzlers Pierre Séguier, in das Atelier Simon Vouet's (zu Paris am 9. Januar 1590 geboren und am 30. Juni 1649 gestorben), ein, später wurde er nach Fontainebleau geschickt, um in der königlichen Gemäldegalerie zu studiren. Schon in seinem fünfzehnten Jahre erregte er mit mehreren Compositionen für den Cardinal Richelieu Aufsehen. Séguier gab ihm eine Pension und schickte ihn mit Poussin nach Rom; am 5. November 1642 kam er daselbst an. Nach vierjährigem Aufenthalt und eifrigen Studien ging er über Lyon nach Paris, wohin ein wohlverdienter Ruhm ihm vorangegangen war. Die Zahl der Werke, die nun in rascher Folge entstanden, war unglaublich groß; denn selten hat ein Maler eine größere Gewandtheit im Componiren und eine größere Handfertigkeit im Ausführen nebst der nöthigen Dosis Gleichgültigkeit gegen die nothwendigen Folgen solcher Raschmacherei besessen.

Im Jahre 1648 war er einer der zwölf Begründer der königlichen Akademie der Malerei und Bildhauerei, versah als solcher die Thätigkeit eines Lehrers an derselben und stieg allmählich zu ihrem Director auf Durch den Oberaufseher der Bauten Fouquet lernte er den Cardinal Mazarin kennen, und dieser stellte ihn Ludwig XIV. vor. Der König und der Maler waren für einander geschaffen; sie verstanden und ergänzten sich; aber erst von 1660 an arbeitete le Brun in größerem Umfange für den König. Noch im selben Jahre ernannte ihn Colbert, Fouquet's Nachfolger, zum Director der Gobelinmanufactur, die ausschließlich nach seinen Entwürfen arbeitete, und der König, der in Fontainebleau Hof hielt, bestellte bei ihm die im Louvre befindlichen großen zwei Gemälde aus der Geschichte Alexander's des Großen. Das erste derselben, die Familie des Darius, entstand unter den Augen des Königs. Er verehrte demselben sein in Brillanten gefaßtes Portrait, ernannte ihn im Juli 1662 zu seinem ersten Maler mit einem Jahrgelde von 12,000 Livres (Frcs.), und erhob ihn im December dieses Jahres in den adeligen Stand. Auch die Oberaufsicht über die königlichen Kunstschätze und die Bereicherung derselben wurde ihm übertragen.

Nach dem Brande der Gemäldegalerie im Louvre am 6. Februar 1661 entwarf er den Plan zum Bau und zur Ausstattung der Apollogalerie, doch bald beeinträchtigte die Begründung von Versailles die Ausführung. Denn in diesem Schlosse wie in dem zu St. Germain führte le Brun riesige Arbeiten aus. 1666 erwirkte er die Begründung einer französischen Akademie in Rom; 1676 ernannte ihn die Accademia di S. Luca in Rom (entgegen den Statuten) als Abwesenden zu ihrem Director. Als Colbert am 6. September 1683 gestorben war, wurde der Marquis de Louvois an seine Stelle berufen, der le Brun durch Intriguen zu verdrängen suchte. Es gelang ihm, denselben zum Weichen zu bringen; le Brun zog sich vom Hofe zurück nach seinem Hause in Montmorency, verfiel in eine abzehrende Krankheit und ward sterbend in die Gobelins gebracht, wo er am 17. Februar 1690 endete. Er wurde in der Kirche St.-Nicolas-de-Chardonnet beigesetzt. — Eine gewisse Großartigkeit ist all seinen Werken nicht abzusprechen, doch leiden sie an theatralischem Wesen und an Kälte des Gefühls.

B. M.

Claude Gellée,

genannt **Claude (le) Lorrain.**

Claude Gellée oder Gillée wurde im Jahre 1600 als der dritte von fünf Söhnen Jean Gellée's auf dem Schlosse Chamagne, an den Ufern der Mosel in der Gegend von Toul, also in Lothringen, geboren, woher er den Beinamen Lorrain bekam. Als er im Alter von zwölf Jahren Vater und Mutter verloren, ging er seinem älteren Bruder, einem Holzschneider, nach Freiburg im Breisgau nach, wo er sich ein Jahr lang mit Ornamentzeichnen beschäftigte. Dann begleitete er einen Verwandten, einen Spitzenhändler, nach Rom, ging, als in Folge der Kriege mit der Schweiz die Unterstützungen von Seiten der Familie ausblieben, nach Neapel und arbeitete dort zwei Jahre unter der Leitung Gottfried Wall's, eines Kölner Malers, der ihn in der Architektur, der Perspective und der Landschaftsmalerei unterwies. Später nach Rom zurückgekehrt trat er in das Atelier Agostino Tassi's, der ein Schüler von Paul Bril war.

Nach beendigter Lehrzeit begab er sich über Venedig durch Tyrol und Bayern in seine Heimat und wurde in Nancy mit Charles Dervent, dem Maler des Herzogs Heinrich von Lothringen, bekannt. Dieser benutzte ihn länger als ein Jahr, indem er ihn in der Wölbung der Carmeliterkirche die Architekturen in seinen Compositionen malen ließ. Der Sturz eines Vergolders vom Gerüste verleidete Claude diese Beschäftigung, und er ging wiederum nach Italien, mit dem Maler des Königs von Frankreich Charles Errard zusammen, den er in Lyon traf.

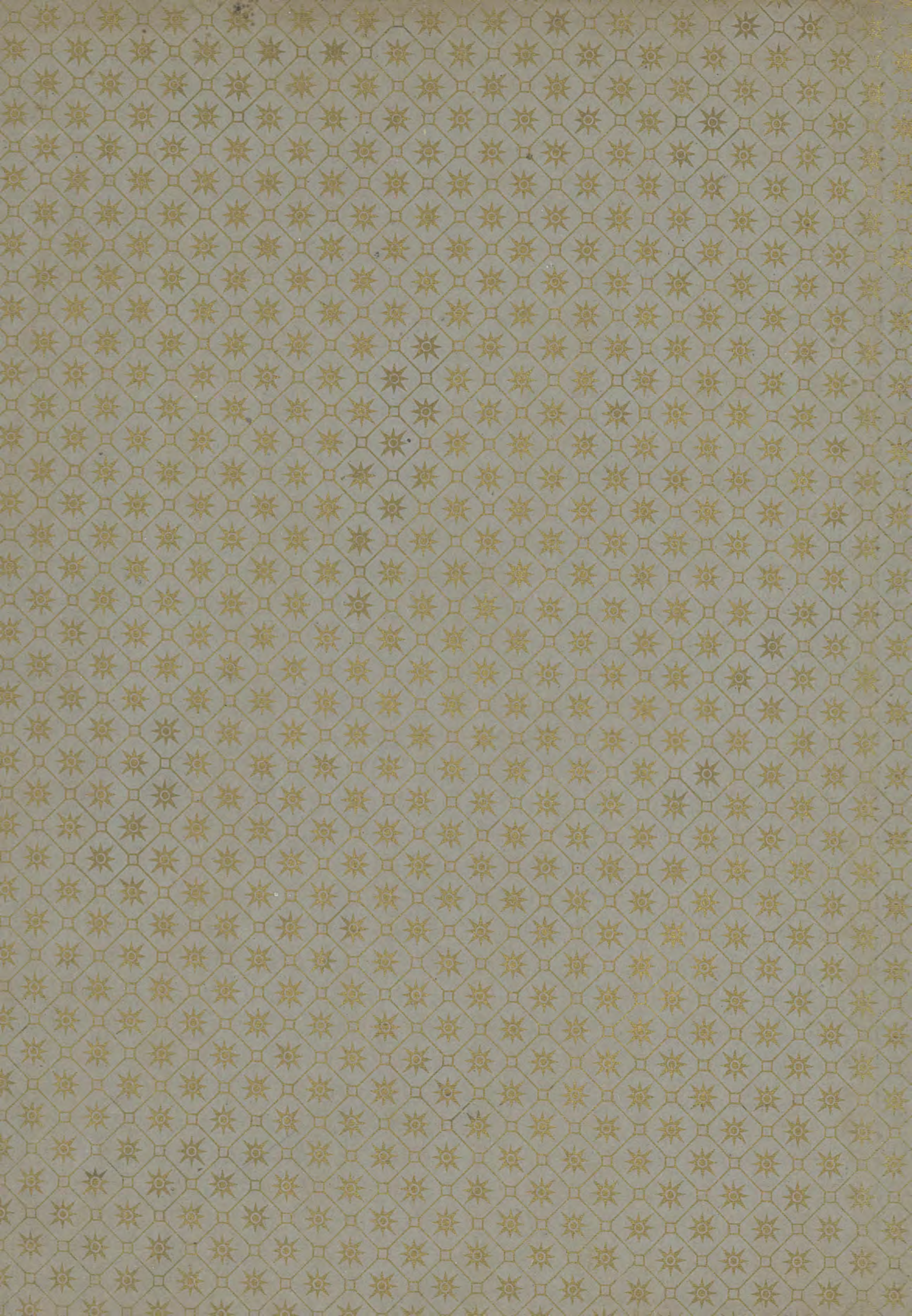
Zwei Landschaften, die er für den Cardinal Bentivoglio gemalt, erregten solches Aufsehen, daß der Papst Urban VIII. ihn sich vorstellen ließ, daß alle Welt Bilder von ihm begehrte, und daß geschäftige Maler seine unfertigen Gemälde schon copirten und für Originale Claude's verkauften, bevor er selbst noch an die wirklichen Originale die letzte Hand gelegt. Wie man gesagt hat, um Betrug zu hindern, wahrscheinlicher aber, um eine Erinnerung an seine zahlreichen Compositionen zu behalten, fertigte er von jedem Gemälde eine genaue Zeichnung, welche er mit dem Namen des Käufers und oft mit der Datirung versah. Er nannte die Sammlung dieser Zeichnungen „libro di verità" (Buch der Aechtheit) und bestimmte, daß dieselbe im Besitz seiner Familie bleiben sollte. Doch spätere Enkel ermangelten der Pietät und veräußerten die kostbare Sammlung, die durch mehrere Hände 1770 an die Herzöge von Devonshire gelangte, von denen sie als unschätzbares Kleinod bewahrt wird. Sie enthält zweihundert Blätter. Viele andere Zeichnungen sind zerstreut. Seine zahlreichen Gemälde sind in allen größeren Sammlungen anzutreffen.

Claude Lorrain arbeitete mit zähem Fleiß bis an sein Lebensende, obwohl er schon seit vierzig Jahren von der Gicht geplagt war. Er starb reich an Ehren und Besitz zu Rom am 21. November 1682 und wurde in S. Trinità de' Monti beigesetzt; im Juli 1840 aber wurden seine Gebeine nach S. Luigi de' Francesi übergeführt und dort ein einfaches Denkmal darüber errichtet.

Es giebt kaum einen poetischeren Landschaftsmaler als Claude Lorrain. Edle Linien, wirkungsvolle Gruppirung, duftige Fernen, prächtige Architekturen, geschickte (wenn auch selten reiche) Staffage, künstliche Lichtwirkungen eines klaren, lachenden Himmels wirken zusammen zauberisch auf den Beschauer. Im Duft der Färbung übertrifft ihn Keiner, und ein himmlischer Friede, eine ideale, oft etwas schwärmerische, niemals aber schwächliche Stimmung weht über seinen Schöpfungen. Es ist ein Meister von einer selten reinen Harmonie des Geistes. B. M.



Claude Lorrain.





Deutschlands Kunstschätze

Band 2